



Universidade de Aveiro
2015

Departamento de Comunicação e Arte

Julieta Ferreira da Silva

**ESTÉTICAS E POLÍTICAS
DO REVIVALISMO DA SANFONA
EM PORTUGAL (1976 - 2015)**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria do Rosário Pestana, professora auxiliar convidada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Ilustração Capa:
Sanfona construída por Carlos Guerreiro em 1980.
Desenho de Carlos Guerreiro [Capa do disco *Invasões Bárbaras* (*Gaiteiros de Lisboa*, Farol Música 1995)].

o júri

presidente

Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora auxiliar da Universidade de Aveiro

vogal

Professora Doutora Daniela da Costa Coimbra
Professora adjunta da Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

vogal

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
Professora auxiliar convidada da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Este estudo foi possível graças à colaboração de muitas e muitas pessoas que, ao longo do período de investigação, tornaram possível a sua realização. Quero deixar um agradecimento especial:

Ao Carlos Guerreiro. Por me abrir as portas da sua casa e da sua vida. Pela amizade. Pelo talento, que tanto me fascinou. Mas também porque, de cada vez que entra naquela sua oficina, acrescenta magia no universo sonoro.

A todos os músicos, aqui citados, que abraçaram a Sanfona e aos que puseram mãos à obra e se dedicaram à sua construção, quando era tão escasso o que dela sobrava...

Ao António Sanches, que me ofereceu uma publicação que conservava em sua casa, quando percebeu o valor que representava para mim. Essa publicação foi utilíssima para este trabalho.

Ao Agostinho Sanches, pelas imagens mágicas.

À minha família, que se soube resignar quando tive de deixar de ser mãe e esposa para ser investigadora.

Aos meus pais, que cuidaram dos meus filhos quando não lhes pude atender, e que me apoiaram sempre.

À minha orientadora, a Doutora Maria do Rosário Pestana, que conduziu este trabalho simultaneamente com rigor e paciência. Pela motivação constante, pelo saber inesgotável, um imenso obrigada! E sobretudo por me ter motivado para tomar este caminho.

E finalmente ao Nuno, a quem devo a minha aproximação à Sanfona.

Bem hajam a todos cujas histórias integram os próximos capítulos e que não posso citar individualmente...

palavras-chave

Sanfona. Revivalismo. Etnografia. Imaginação Sónica.

resumo

Com a presente investigação pretendo compreender e discutir razões da reemergência da Sanfona em Portugal e compreender o papel de instrumentos musicais “antigos” e/ou “tradicionais” na construção de uma nova estética musical urbana e na afirmação de um projeto político “revolucionário”. Procurei enquadrar a revitalização da Sanfona num contexto mais alargado de valorização de instrumentos musicais populares, distinguindo este movimento de outros, igualmente assentes em processos de tradicionalização, pela importância que aqui detiveram as sonoridades da “música tradicional”, recorrendo, para tal, ao conceito de “imaginação sónica” (Sterne 2012). Comecei por analisar o movimento estético e político que surgiu em torno de grupos como o Coro da Incrível Almadense e o Coro da Juventude Musical Portuguesa – ainda durante o regime totalitário do Estado Novo – e o Grupo de Acção Cultural – *Vozes na Luta*, para depois me centrar no papel do Museu Nacional de Etnologia, nos seus etnólogos e nas coleções reunidas sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian na década de 1960, num grupo – os *Gaiteiros de Lisboa* – e num músico e construtor de instrumentos musicais – Carlos Guerreiro. Relativamente a este músico, realizei com a sua colaboração uma história de vida que me permitiu conhecer os protagonistas, as suas motivações e o contexto social, político, cultural e institucional do período de reemergência da Sanfona em Portugal, depois de Abril de 1974. Uma das vertentes deste estudo compreendeu uma investigação-ação com observação participante, desenvolvida no âmbito de um projeto performativo levado a cabo por mim e por Carlos Guerreiro, com a apresentação de duas sanfonas, cujo objetivo foi conhecer as especificidades performativas e características sónicas da Sanfona e discutir a sua operacionalização com instrumentos e tecnologias contemporâneas.

keywords

Hurdy-Gurdy. Revival. Ethnography. Sonic Imagination.

abstract

With this research I intend to understand and discuss the reasons for the reemergence of the Hurdy-Gurdy in Portugal and understand the role of "old" and / or "traditional" musical instruments in the construction of a new urban musical aesthetics and the affirmation of a "revolutionary" political project. I tried to frame the revitalization of the Hurdy-Gurdy in a broader context of appreciation of popular musical instruments, distinguishing this movement from others, equally based on traditionalization processes, considering the importance that the sounds of "traditional music" had in this context, using, for such extent, the concept of "sonic imagination" (Sterne 2012). I started by analyzing the aesthetic and political movement that emerged around groups like the *Coro da Incrível Almadense* and the *Coro da Juventude Musical Portuguesa* – still during the totalitarian regime of the *Estado Novo* – and the *Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta*, and then to focus myself in the role of the *Museu Nacional de Etnologia*, in its ethnologists and the collections gathered under the sponsorship of the Calouste Gulbenkian Foundation in the 1960s, in a group – *Gaiteiros de Lisboa* - and a musician and musical instruments maker - Carlos Guerreiro. Concerning this musician, I realized, with his collaboration, a life story that allowed me to know the protagonists, their motivations and the social, political, cultural and institutional context of the reemergence period of the Hurdy-Gurdy in Portugal after April 1974. One of the aspects of this study included an action-research with participating observation, developed under a performative project carried out by myself and Carlos Guerreiro, with the presentation of two hurdy-gurdies, which aimed at knowing the performing specific features and sonic characteristics of the Hurdy-Gurdy as well as discuss its operationalization with contemporary instruments and technologies.

Índice

Introdução	15
Capítulo I – Problemática, enquadramento teórico e metodologia.	21
1.1 – Problemática	21
1.1.1 A Sanfona: um instrumento musical com um percurso ondulante.	22
1.1.2 O Etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira e a coleção de instrumentos musicais populares portugueses.	26
1.2 Enquadramento teórico	27
1.2.1 O estudo da Sanfona em contexto.	27
1.2.2 Da extinção da Sanfona à sua reemergência no âmbito da “recriação” de música de proveniência rural.	29
1.3 Metodologia	35
Capítulo II – Revisitar o “outro lado”. Contextos de reemergência da Sanfona: ética e estéticas da aproximação ao “outro lado”.	41
2.1 O Museu Nacional de Etnologia na legitimação de novas imaginações sónicas.	41
2.2 O contacto direto com os detentores da tradição: a procura do sónico nas vozes e nos instrumentos.	45
2.3 O período efervescente. O Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta.	47
2.3.1. Ações políticas pela prática coral.	49
2.3.2. Os instrumentos populares portugueses e a nova estética revolucionária.	53
2.4 Reemergência da sanfona em projetos com músicos galegos.	60
Capítulo III – Carlos Guerreiro. História de vida.	65
3.1. “Poesia e Música de Acção”.	66
3.1.1. Os tempos de liceu, cantando “tudo aquilo que estava proibido”.	67
3.1.2. Canto em coro e contestação.	69
3.1.3. Vozes na Luta: sonoridades em tempos de mudança	71
3.1.4. Acompanhando alguns cantores mediáticos.	75
3.2. A descoberta da polifonia num meio erudito.	76
3.3. A construção de instrumentos musicais.	79
3.3.1. A Oficina Criativa. A equipa Carlos Guerreiro / José Pedro Caiado / Domingos Morais e o livro <i>Sons para construir</i> .	79
3.3.2. As aulas de construção de flautas de bambú de Matilde Taveira Santos.	81
3.3.3. Iniciando-se na arte de construir cordofones. Da viola da terra à sanfona.	82
3.3.4. A Fundação Ricardo Espírito Santo e a arte de trabalhar a madeira. A década de noventa e a integração das construções na prática performativa.	83
3.3.5. O Centro de Paralisia Cerebral.	88
3.4. O encontro com etnólogos, coletores e detentores da tradição.	89
3.4.1. O livro <i>Instrumentos Musicais Populares Portugueses</i> e o Museu Nacional de Etnologia. Ernesto Veiga de Oliveira e a equipa de etnólogos e antropólogos.	89
3.4.2. O legado de Michel Giacometti.	92
3.4.3. O campo, os detentores da tradição e o GAC. A viragem para as “recolhas” de música popular.	94

	99
Capítulo IV – “Viajar no som profundo e etéreo dos bordões”. O revivalismo da Sanfona no âmbito de uma busca de sonoridades.	
4.1 1976, um ano de viragem: a procura das vocalidades e das sonoridades não hegemónicas	99
4.2. Renascer de mãos hábeis num contexto de militância cultural	102
4.2.1. Manuel Tentúgal	103
4.2.2 Fernando Meireles	106
4.2.3. Célio Pires	108
4.2.4. Mário Estanislau e Victor Félix	109
4.2.5. Albertino Sousa	110
4.2.6. António Pereira	111
4.3. Músicos, grupos e tipologias.	112
4.4. A sanfona de Vila Franca do Campo	115
4.4.1. Em performance	115
4.4.2. No âmbito dos <i>Gaiteiros de Lisboa</i>	117
Capítulo V – Novos contextos da Sanfona	125
5.1. A autoetnografia: desafios e potencialidades	125
5.2. Conceção e preparação da performance	126
5.3. O contexto performativo. A Festa da Lã: do conceito à preparação	135
5.3.1. Contextualização do evento: o projeto <i>atrasdosbarrocos.com</i>	135
5.3.2. A Festa da Lã: do planeamento ao estabelecimento de contactos	136
5.4. Quando “a música do palácio vai ao palheiro”. Autoetnografia da performance.	139
5.5. Um “regresso à terra” segundo “uma nova consciência”.	141
Capítulo VI – Conclusões	147
6.1. Conclusões Gerais	147
6.1.1 A reapropriação da música de matriz rural. Os contributos centrais dos trabalhos de Michel Giacometti e Ernesto Veiga de Oliveira.	148
6.1.2 Afirmação de um projeto político “revolucionário” a seguir ao 25 de Abril de 1974	150
6.1.3 A construção de uma nova imaginação sónica	151
6.1.4 Uma militância cultural e artística	155
6.1.5 “Pelo lado das chamadas causas populares”. Interpretação crítica.	156
6.2 Um novo conceito para uma realidade densa de sentidos: “projetos de militância artística”.	158
6.3. Estudo de Casos	161
6.3.1 O GAC e a rejeição das apropriações hegemónicas de cultura rural	161
6.3.2 Os <i>Gaiteiros de Lisboa</i> . A sanfona no âmbito de uma valorização de “timbres improváveis”.	165
Referências	167
Anexos	179

Introdução

No meu percurso como música, cruzo-me com a Sanfona em 1996. O meu primeiro contacto com uma sanfona aconteceu na minha passagem pelo Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC), onde comecei a tocar concertina e a dedicar-me ao canto “tradicional”. A sanfona que havia no GEFAC era o instrumento mítico: estava sempre bem arrumada no seu estojo e só saía de lá nas mãos de José Miguel da Silva, que era o único que tinha conhecimentos para tocar a “caixinha mágica” – designação comumente utilizada pelos meus colegas. O facto é que começou a crescer em mim a vontade de tocar esse instrumento. A ocasião só surgiria alguns anos mais tarde, já depois de sair do GEFAC e de Coimbra. Em julho de 2005, rumo a Saint Chartier, em França, para participar num reputado festival anual de *luthiers* de todo o mundo, o *Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs*, movida por um objetivo: adquirir os rudimentos necessários para tocar sanfona e, claro está, aproveitar a concentração de instrumentos presentes no festival para comprar um. Participo num *workshop* de sanfona orientado por Pascal Lefeuvre, um versátil músico e professor francês. Não saí do festival sem gastar as minhas economias todas adquirindo uma sanfona que estava alugada a uma das alunas do curso¹. A minha aprendizagem continuou, daí para a frente, de forma autodidata. Sem seguir nenhuma orientação particular, acabei por experimentar a sanfona de uma forma muito pessoal e incluí-la nas performances do projeto *Chuchurume*², primeiro, e posteriormente no grupo *Diabo a Sete*³. Neste último projeto, que integro ainda hoje, procuro, com a sanfona, obter uma sonoridade que por vezes lembra uma guitarra elétrica.

1 Em França é frequente o sistema de aluguer, para quem queira iniciar-se e não arriscar logo a compra, bastante onerosa, de um instrumento.

2 Este projeto, constituído e produzido por César Prata e eu própria, desenvolveu-se entre 2003 e 2009.

3 Projeto criado em 2003 e produzido pelos elementos que integram o grupo, que são, atualmente: Celso Bento, Eduardo Murta, Luísa Correia, Miguel Cardina, Pedro Damasceno e eu própria.

Como eu, mais músicos sentiram atração pela Sanfona nas décadas que se seguiram ao 25 de Abril. A presente dissertação de mestrado consiste num estudo etnomusicológico sobre a Sanfona, tendo como foco a sua utilização na atualidade por grupos musicais associados à revivificação urbana da música de matriz rural, centrando-me no seguinte recorte temporal espacial: entre 1976 e 2015 em Portugal. O estudo tem como objetivo compreender o papel de instrumentos musicais “antigos” e/ou “tradicionais” na construção de uma nova estética musical urbana e na afirmação de um projeto político “revolucionário”. De forma a contribuir para um estudo da Sanfona e das suas novas representações, no sentido de discutir as razões para a sua reemergência, comecei por analisar o movimento estético e político que surgiu em torno de grupos como o Coro da Incrível Almadense e o Coro da Juventude Musical Portuguesa, ainda durante o regime totalitário do Estado Novo, para depois me centrar no papel do Museu Nacional de Etnologia, nos seus etnólogos e nas coleções reunidas sob o patrocínio da Fundação Calouste Gulbenkian nos anos 1960, no projeto artístico do grupo *Gaiteiros de Lisboa*⁴ – e num músico e construtor de instrumentos musicais – Carlos Guerreiro (n. 1954). Relativamente a este músico, realizei com a sua colaboração uma história de vida que me permitiu conhecer os protagonistas, as suas motivações e o contexto social, político, cultural e institucional do período de reemergência da Sanfona em Portugal, depois de abril de 1974. A primeira baliza temporal para a minha pesquisa foi definida tendo por base a história desse músico. Carlos Guerreiro remete para 1976 o início de um relacionamento privilegiado com o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, onde contactou com uma sanfona pela primeira vez, momento em que surgiu o projeto de construir uma, que se viria a realizar quatro anos mais tarde, nos Açores. O estudo compreendeu trabalho de campo, com realização de entrevistas e o desenvolvimento de um projeto artístico em colaboração com Carlos Guerreiro, e pesquisa arquivística e bibliográfica, como será especificado adiante.

No primeiro capítulo apresento os objetivos, problemática, enquadramento teórico e metodológico. No segundo capítulo, desenvolvo os contextos em que a sanfona reemergiu, no âmbito de um movimento que valorizou as sonoridades da “música tradicional”, numa nova abordagem que deu centralidade e autonomia aos instrumentos musicais populares portugueses. Abordo, aqui, a relevância que assumiu o Museu

4 Grupo fundado em 1993.

Nacional de Etnologia de Lisboa, exercendo um importante papel de mediação para os jovens músicos urbanos ligados à revivificação da música tradicional em Portugal no período em análise. O terceiro capítulo é composto pela história de vida de Carlos Guerreiro, músico e construtor de instrumentos que se envolveu ativamente no contexto descrito no capítulo anterior. No quarto capítulo aponto os protagonistas da reemergência da sanfona em Portugal, nas suas vertentes performativas e de construção. O quinto capítulo trata de uma etnografia da Festa da Lã, evento pluridisciplinar que se realizou em junho de 2015 em Miguel Chôco, no concelho de Trancoso, e que integrou uma performance musical onde a sanfona teve destaque. Este projeto artístico, criado por mim e por Carlos Guerreiro, foi o corolário de um relacionamento que se consolidou no âmbito deste estudo e se proporcionou precisamente pelos contactos regulares que daí derivaram. No último capítulo, apresento as conclusões deste estudo.

Capítulo I

Capítulo I

Problemática, enquadramento teórico e metodologia

1.1 Problemática

A Sanfona é um instrumento musical

da categoria dos cordofones com teclado e cordas esfregadas por meio de uma roda. Da mesma família que o *organistrum* medieval, ela parece derivar directamente da *chifónia* ou *sinfónia*, muito popular desde o século XII, e célebre, nos seus primórdios, pela doçura da sua sonoridade e riqueza das suas possibilidades melódicas (Oliveira 2000, 211).

A Sanfona vem assim descrita no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira, onde são publicados os resultados de um extenso estudo que realizou, no âmbito de um trabalho de recolha sistemática encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian, na década de 1960. Nesse livro, editado pela primeira vez em 1964, Ernesto Veiga de Oliveira declarou extinta a prática da sanfona, afirmando que em Portugal os dois únicos exemplares se encontravam em museus e que a sua origem remontava à Idade Média. O autor conferiu à Sanfona uma dimensão museológica, ao mesmo tempo que decretou a sua morte: “...em uso nem uma única sequer real nos foi possível encontrar” (Oliveira 2000, 221).

No entanto, de acordo com a pesquisa que tenho vindo a realizar desde 2013, pude observar que no último quartel do século XX, apesar do seu elevado custo e das dificuldades existentes na sua aquisição e ensino, a Sanfona reemerge, timidamente, no panorama da Música Urbana em Portugal, seja no âmbito do fenómeno de revivificação da música tradicional em Portugal, através da atividade dos Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000) ou de outras tipologias musicais urbanas.

Este estudo tem como objetivo principal compreender e discutir razões da reemergência da Sanfona em Portugal e compreender o papel de instrumentos musicais “antigos” e/ou “tradicionais” na construção de uma estética musical urbana e na afirmação de um projeto político “revolucionário”. São também objetivos desta

dissertação conhecer os contextos de reemergência e identificar os músicos e construtores de instrumentos que foram protagonistas neste processo.

As questões que enformam este estudo prendem-se com saber por que razão a Sanfona foi reintroduzida na prática musical, qual foi o contexto social e político em que reemergiu e quem foram os músicos responsáveis por essa reativação.

1.1.1 A Sanfona: um instrumento musical com um percurso ondulante

Apesar de ter sido declarada extinta por vários autores (Oliveira⁵ 2000, 221; Melo 1919⁶; Caufriez 1989, 61), a Sanfona volta a surgir no panorama da *Música Urbana* em Portugal, seja no âmbito do fenómeno de *revivificação* da música tradicional em Portugal, através de projetos como o *Vai de Roda* ou da atividade dos Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000), ou de outras tipologias musicais urbanas, como será desenvolvido no quarto capítulo. Começando por identificar alguns ambientes onde a Sanfona marcou presença, ao longo da sua história, através da identificação de tocadores, construtores e eventos performativos em que a Sanfona se encontra envolvida no período compreendido entre 1976 até à atualidade, procurei compreender que contextos foram determinantes para a sua reemergência e em que novos quadros de sentido ela passa a estar associada e valorizada, depois de ter totalmente desaparecido dos contextos performativos.

Segundo o etnomusicólogo João Soeiro de Carvalho, “A história da Sanfona, na Europa, é rica em mudanças, em transferências de uns ambientes para outros” (Carvalho 1987, 78). Desde a sua presença nos conventos, muito provavelmente com a função de “guiar os cantos monásticos, para além da sua utilização como instrumento de ensino da música” (*Ibid.*), ela passa para o domínio profano nas mãos de jograis e trovadores, marca presença nos salões aristocráticos no século XVIII e torna-se no instrumento

5 Em 1964, Ernesto Veiga de Oliveira declara a sanfona extinta, depois de realizar um extenso estudo sobre os instrumentos musicais populares portugueses, no âmbito de um trabalho de recolha sistemática encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

6 Em 1919, Leite de Vascellos escreve na Revista Lusitana: “Não é preciso ser muito velho para notar grandes mudanças etnográficas sucedidas numa terra: quem, vivendo hoje, nascesse nos meados do século XIX, lidou com patacos, cruzados e peças, viu a liteira, ouviu a çanfona, e nada disso existe já hoje!” (Melo 1919).

preferido de pedintes e cegos, dadas as suas características específicas (instrumento portátil que não exige especial habilidade nem acuidade visual).

Não existe muita literatura relativa à prática da Sanfona em Portugal. Num artigo intitulado “A Sanfona”, assinado por L.⁷ em 1908 e publicado na revista “A Arte Musical”, diz-se a propósito: “O certo é que apesar da engenhosa applicação do teclado a um instrumento de cordas e do curioso modo de as fazer vibrar, a sanfona nunca teve senão successos ephemerous.” Neste artigo, o autor percorre de forma breve a história da Sanfona, cingindo-se geograficamente a dois países: França e Portugal. Com uma origem que remonta ao século XI, na forma primeira de um *organistrum*, um “instrumento mais antigo, ascendente directo da sanfona” (*Ibid.*, 1908) que era tocado por duas pessoas sentadas que colocavam o instrumento em cima dos joelhos, a Sanfona teve um percurso ondulante de altos e baixos, em que ora atravessava momentos de glória, sendo utilizada pela aristocracia, ora “recahia nas mãos dos villões” (*Ibid.*). Este aspeto ondulante, de “altos e baixos” na história do instrumento, também é frisado por Ernesto Veiga de Oliveira:

Em grande favor a partir do século XIII, a sanfona teve desde então uma sorte vária, alternada ou simultaneamente instrumento da nobreza ou do povo, e até de mendigos e cegos; é assim que a encontramos já no século XIV. Com os nomes mencionados de chifónia ou sinfónia, além de outros, foi de entrada usada por príncipes, trovadores e jograis, que, pelo seu timbre discreto, a preferiam para com ela acompanharem as suas festas e cantares; mas já na Idade Média ela era, muitas vezes ao mesmo tempo, instrumento de vagabundos (Oliveira 2000, 215-216).

Neste percurso ondulante ao longo dos tempos, a Sanfona cumpriu naturalmente funções diversas. No que se refere à sua utilização em Inglaterra, Winternitz reflete sobre as características organológicas do instrumento, na sua forma primeira de *organistrum*, de acordo com aquilo que é conhecido sobre as suas funções e contextos de execução. Não existe informação detalhada sobre como eram afinadas as cordas do primitivo *organistrum*, mas, segundo este autor, há razões para acreditar que as cordas exteriores estariam afinadas em oitavas, as do meio uma quarta ou quinta acima da mais baixa (Winternitz 1943), o que estaria, na perspectiva do autor, em conformidade com as

7 A inicial L. corresponde muito provavelmente a Michel'Angelo Lambertini, que foi director da revista quinzenal “A Arte Musical” entre 1899 e 1915 (Rafael & Santos 1998).

primeiras formas polifónicas desenvolvidas entre os séculos IX e XIII. Os primórdios da polifonia devem ter necessariamente marcado os instrumentos da época, em particular a sua afinação. As primeiras formas de polifonia traduziam-se no acompanhamento da melodia tradicional do cantochão com uma segunda melodia, em que o cantor devia improvisar um acompanhamento chamado descante, em *organum*, ou seja quartas ou quintas paralelas e por vezes oitavas, o que corresponde à afinação do *organistrum* (*Ibid.*).

No século XIII, o *organistrum* encolheu para uma dimensão que lhe permitia ser tocado por uma só pessoa, para além de sofrer alterações no sentido de facilitar o seu manuseio. Foi quando o instrumento passou a ser chamado de *Symphonia* ou *Chifonie*. No século XIV, Dom Pedro I tinha ao seu serviço “dois sanfonistas, que estimava muito” (L. [Lambertini?] 1908). Tendo sido criticado por um embaixador francês, que lhe explicou como a Sanfona, no seu país, se tornara já instrumento típico de pobres e bandidos⁸, o monarca português acabou por despedir os dois artistas (*Ibid.*, 1908). Caiu a Sanfona, portanto, em desuso nos meios nobres, para voltar a entrar em cena no século XVIII, quando penetrou nos salões aristocráticos e nos meios artísticos, sendo produzidos diversos métodos e composições para o instrumento (principalmente em França) e aparecendo *luthiers* de grande talento e nomeada (Bâton, Louvet, etc.) que construíam instrumentos “de grande riqueza e esmero de contrução” (Oliveira 2000, 217). Depois da Revolução Francesa, a Sanfona tornou-se “completamente popular, embora conserve características de luxo que recordam o seu passado aristocrático” (*Ibid.*).

João Soeiro de Carvalho afirma, na entrada sobre a Sanfona da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*: “Em Portugal, a sanfona está documentada nos ambientes da aristocracia (sobretudo nos séculos XVII e XVIII), e nos meios populares (dos séculos XVII a XIX)” (Carvalho 2010). No século XIX, a Sanfona regressaria “ao dia a dia da plebe, de onde não mais viria a sair; até aos princípios do século XX, altura em que se extinguiu completamente, confinou-se a uma utilização exclusiva por cegos e pedintes” (Carvalho 1987, 79). João Soeiro de Carvalho, que estudou detalhadamente a Sanfona e as suas representações iconográficas ao longo do tempo, afirma que a iconografia dá-nos, senão esclarecimentos muito precisos quanto à morfologia dos instrumentos, “uma informação clara do que respeita ao ambiente social e contexto de

8 Tradução minha de “truands”.

utilização da sanfona” (*Ibid.*). Acrescenta, ainda, que o tocador de Sanfona representa “uma figura indispensável à caracterização dos meios mais pobres, das aldeias. A Sanfona ocupa o grau mais baixo da hierarquia na escolha e utilização dos instrumentos: é o instrumento dos pedintes, cegos e esfarrapados, que dele fazem o seu modo de vida” (*Ibid.*). Esta prática musical associada à atividade mendicante terá uma prolongação, nos nossos dias, com uma mudança de instrumento, pois “hoje encontramos a concertina e o acordeão designados ainda por “sanfona” pelos pedintes com que a cada passo deparamos nas ruas” (*Ibid.*).

Um cenário muito diferente é descrito na citada revista “*A Arte Musical*” quando o autor se refere à forma como as sanfonas “penetraram audazmente nos salões” nos princípios do século XVIII:

Imagine-se o rude instrumento medieval nas mãos d'uma elegante d'aquelle tempo; seguindo os preceitos do methodo de sanfona de Bouin, deve tocar-se em pé; a perna direita um pouco avançada; a sanfona repousando sobre a coxa esquerda e ligada à cintura por uma fita de seda; a mão direita, immergindo d'uma onda de rendas, faz voltar a manivella de marfim enquanto a esquerda pende graciosamente sobre o teclado do instrumento, a exhibir os dedos afilados e gentis, carregados de anneis (L. [Lambertini?] 1908).

Perante estes dois cenários tão díspares em que a Sanfona esteve historicamente envolvida (e veremos, mais à frente, em que está envolvida na atualidade), percebemos que um estudo organológico da mesma deverá necessariamente ter em conta o contexto socioeconómico e cultural em que se verificou a sua execução, sendo que em cada um destes contextos, o instrumento revestiu-se necessariamente de características específicas, moldando-se e adaptando-se a cada novo ambiente de execução.

1.1.2 O Etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira e a coleção de instrumentos musicais populares portugueses

No livro que referi atrás, Ernesto Veiga de Oliveira inscreveu a Sanfona na Idade Média, conotando-a com um tempo remoto. No entanto, o etnólogo remata o capítulo que escreveu sobre a Sanfona da seguinte maneira:

Em todo o caso, mesmo nesses países em que se procura salvar a sanfona do total desaparecimento, ela é já uma raridade, sem vida espontânea, uma comovente figura do passado, quando não uma simples curiosidade arqueológica, que o mundo de hoje ignora irremediavelmente (Oliveira 2000, 221).

Nesta obra, de consulta incontornável para os músicos envolvidos no processo revivalista de música “tradicional”, o autor refere a revitalização da Sanfona noutros países⁹, o que poderá ter motivado alguns músicos portugueses a interessar-se pelo instrumento. Na verdade, ao mesmo tempo que decreta a morte da Sanfona, Ernesto Veiga de Oliveira abre as portas à sua revitalização, como será documentado nos capítulos seguintes.

9 Nomeadamente em Espanha, na Galiza.

1.2 Enquadramento teórico

Como referentes teóricos principais desta pesquisa, destaco os artigos *Musical Revivals: Towards a General Theory* (1999), de Tamara E. Livingston e *The Cultural Study of Musical Instruments* (2003), de Kevin Dawe, e o livro *The Soul of Mbira* de Paul Berliner (1993).

1.2.1 O estudo da Sanfona em contexto

Segundo Dawe, nos processos de revivalismo musical, os instrumentos musicais recuperados para a atualidade, sejam exibidos em museus, seja no âmbito de criações como acontece com a *World Music*, “o foco não está em estudar o que os instrumentos outrora poderiam ter sido mas em estudar no que eles se tornaram, como velhos instrumentos em novos contextos” (Dawe 2003, 282). Efetivamente, a Sanfona, tal como será documentado ao longo desta dissertação, passou a estar associada e a ser valorizada em novos contextos, como acontece no seio do grupo *Gaiteiros de Lisboa*, um dos primeiros grupos onde este instrumento reemergiu em Portugal depois do seu período de extinção.

Dawe defende a importância de estudar os instrumentos musicais tendo em conta os seus aspetos sociais e culturais, pois os instrumentos musicais existem num cruzamento de mundos material, social e cultural onde são construídos e moldados pela força das mentes, culturas e sociedades (*Ibid.*, 275), tanto quanto pelas ferramentas próprias do *Luthier*, sendo os sistemas de classificação ocidentais pouco ajustados para o estudo destas realidades. Assim, o estudo sobre instrumentos musicais precisa de recorrer à Etnomusicologia, Antropologia e Estudos Culturais, tanto quanto à Física, Ciência dos materiais e Biologia (*Ibid.*). Foi central para mim reconhecer, através da leitura deste autor, a necessidade de abordar a minha pesquisa a partir de uma perspectiva multidisciplinar.

O livro *The Soul of Mbira* de Paul Berliner (1993) foi outra referência fundamental para o meu estudo. Esta obra não é apenas uma etnografia sobre um instrumento

musical africano. É um modelo de pensamento etnomusicológico e de investigação que se traduz numa forma específica de abordar, não apenas um instrumento, mas todo um sistema sociomusical complexo, sistema que é imprescindível compreender para se realizar um estudo sobre um instrumento musical.

Berliner envolveu-se na aprendizagem da mbira, no seio da comunidade Shona, ao mesmo tempo que se dedicou ao desenvolvimento de uma etnomusicologia sobre o instrumento. Defendendo uma abordagem multidisciplinar do estudo dos instrumentos musicais, a pesquisa de Berliner sobre a mbira teve em linha de conta variadíssimos aspetos culturais com ela relacionados, como a sua história, o seu folclore, a poesia que acompanha a música, o processo de aprendizagem da mbira, o significado da mbira na vida dos músicos, o papel da música na cultura Shona e análise de música (Berliner 1993, XV). Este livro de Paul Berliner procura analisar a música Shona num contexto amplo, de forma a proporcionar ao leitor uma sensibilidade essencial para a compreensão do que é a mbira e, conseqüentemente, do significado da música no seio desta comunidade.

Partilho muito do método utilizado por Berliner no meu estudo sobre a Sanfona, ao procurar enquadrar o seu ressurgimento no âmbito de um contexto particular, pois acredito que, para conseguir alcançar o verdadeiro significado da presença deste instrumento na atualidade, devemos equacionar primeiramente o contexto em que a Sanfona reemergiu e a própria influência desse contexto no revivalismo do instrumento. Como irei desenvolver ao longo deste trabalho, a Sanfona voltou a ganhar vida nas mãos de alguns músicos numa época específica que procurarei compreender e definir o melhor possível, nomeadamente através da construção da história de vida de um dos músicos responsáveis de forma pioneira por esse revivalismo.

Berliner refere que descrever a música Shona para mbira através de qualquer tipo de notação é uma tarefa problemática, pois o efeito de uma performance ao vivo é algo de “único” que desafia qualquer descrição (Berliner 1993, 52). Segundo o autor, o som da mbira tem uma presença especial, pois “sente-se” tanto quanto “se ouve” (*Ibid.*), sendo que “its sound is penetrating and warm at the same time, immediately capturing the involvement of the listeners and drawing them into its mood” (*Ibid.*). Muito da sua música tem que ver com sensações, modos de sentir, estados de espírito, que, segundo Berliner, não são passíveis de traduzir pela escrita.

A relação que os tocadores de mbira têm com o seu instrumento é outro aspeto que Berliner estudou particularmente. A música é entendida como sendo a voz do músico, sendo aspetos importantes deste relacionamento a relação física ou a relação espiritual entre um e outro. Por causa deste relacionamento, Berliner procurou utilizar as categorias e conceitos usados pelos próprios músicos, que estão no centro da sua abordagem. O executante de mbira é, para Berliner, a maior “autoridade” em relação ao instrumento. De nada serve descrever o instrumento com base em conceitos próprios a um sistema musical diferente daquele onde a mbira está inserida. Segundo o autor, a mbira deve ser estudada e definida tendo em conta os termos utilizados pelos músicos para se referirem a ela. Só assim se conseguem evitar as distorções de abordagem.

In an attempt to portray the music in a manner true to its own tradition I have, therefore, wherever possible employed concepts and categories taken from the Shona musicians themselves and from their repertoires. In so doing I hope to have minimized the kinds of inadvertent distortions that can result when African music has imposed upon it Western concepts having little to do with the way in which Africans view their own art (Berliner 1993, 53).

1.2.2 Da extinção da Sanfona à sua reemergência no âmbito da “recriação” de música de proveniência rural

Uma fonte fundamental para a minha pesquisa foi o livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira, que contou com três edições (1964, 1982, 2000¹⁰). Como já referi, este etnólogo realizou na década de 1960 um extenso estudo sobre os instrumentos musicais populares portugueses, no âmbito de um trabalho de recolha sistemática encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian, de que resultou a publicação deste livro. A centralidade desta obra manifesta-se em dois momentos. Sendo, ainda hoje, a mais extensa fonte de informação escrita sobre a Sanfona em Portugal, representou, na data de realização deste estudo, uma base essencial para a minha pesquisa. Para além disso, é com base neste livro que considere a sanfona como estando extinta em Portugal. Por outro lado, a centralidade desta obra manifesta-se no período a que respeita o presente estudo, por ter sido um compêndio de informação incontornável

10 Para o presente estudo, foi consultada a terceira edição.

no início do último quartel do século XX, quando começaram a constituir-se, em Portugal, os Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000), a partir dos movimentos de intervenção político-culturais associados à Revolução de 25 de Abril de 1974, e que, segundo Maria João Lima, desenvolveram “uma nova abordagem da tradição musical portuguesa de proveniência rural, que constitui uma ruptura com os modelos de representação dessa mesma tradição estabelecidos até então” (Lima 2000, 23-24). Esta é uma obra recorrentemente citada pelos músicos que entrevistei ou por outros músicos nas entrevistas publicadas que consultei.

É com base neste livro que estabeleço o ponto de partida de um estado de extinção da Sanfona dos contextos performativos em Portugal e observo a sua reintrodução na cena musical no mesmo espaço. É também com base na determinação deste instrumento como estando extinto (Melo 1919, Oliveira 1964), que posso enquadrar este fenómeno de reemergência da Sanfona em Portugal no modelo de análise de Tamara Livingston, no seu artigo *Musical Revivals: Towards a General Theory* (1999), segundo o qual o revivalismo musical é um movimento social que procura restaurar um sistema, prática ou instrumento musical que se acredita tenha completamente desaparecido ou esteja em processo de extinção (Livingston 1999, 66). Segundo esta autora, o traço comum entre os diversos fenómenos neste âmbito é o manifesto cultural e a agenda política expressos pelos revivalistas (*Ibid.*).

Maria João Lima estudou uma forma específica de representação de práticas musicais tradicionais portuguesas de proveniência rural, forma desenvolvida pelos Grupos Urbanos de Recriação, que se inicia nos movimentos de intervenção político-culturais associados à Revolução de 25 de Abril de 1974 (Lima 2000). Trata-se de “agrupamentos musicais urbanos que ‘recriam’ repertório tradicional de proveniência rural com o objetivo de o divulgar a públicos urbanos” (Lima 2000, 1). Ainda segundo a autora, este fenómeno terá emergido “a partir de algumas importantes transformações ideológicas e culturais ocorridas no seguimento da Revolução” (*Ibid.*). Tendo sido um movimento marcadamente urbano, teve um impacto significativo no panorama musical português, em especial no início da década de 1980.

“As atividades principais dos agrupamentos musicais que protagonizam este movimento centram-se no conhecimento do repertório musical tradicional (mediado pela ação de

estudiosos ou mesmo a partir de um contacto direto com o mundo rural) e com a seleção, adaptação e divulgação desse mesmo repertório a públicos urbanos através do desempenho em palco e da edição de gravações comerciais” (*Ibid.*).

Estes grupos irão valorizar práticas musicais tradicionais de matriz rural, preferencialmente referentes a territórios situados longe da cidade, por serem estes os que, na perspetiva dos seus agentes, melhor conservariam a “antiguidade” das suas práticas. Há uma revisitação do passado, de certo modo um “revivalismo” de práticas “antigas”, processo este que tem sido alvo de inúmeros estudos, dos quais destacaremos os de Tamara Livingston e Owe Ronström (Livingston 1999, Ronström 1996).

No seu artigo *Tradition, Genuine or Spurious*, Handler e Linnekin defendem que apesar da tradição implicar uma relação com o passado, “Tradition is invented because it is necessarily reconstructed in the present” (Handler e Linnekin 1984, 279). Dessa forma, as reconstruções autênticas são impossíveis “simply because they are re-constructions” (*Ibid.*). Segundo estes autores, o relacionamento entre uma sociedade e a sua herança cultural não é natural, mas sim simbólica. Este raciocínio não implica que as tradições sejam menos autênticas, valiosas ou válidas, mas simplesmente que a autenticidade não é uma característica objetiva, nem uma marca de qualidade, mas o resultado de uma legitimação bem sucedida (Ronström 1996, 317). Para a compreensão deste movimento de recriação de música tradicional de proveniência rural em que reemergiu a Sanfona, entendo o conceito de tradição segundo a proposta de Handler e Linnekin, ou seja: a tradição como um processo simbólico que pressupõe, por um lado, a existência de referências ao passado e, por outro, a sua reinterpretação criativa. A tradição é lida como sendo um processo de interpretação, através da atribuição de significado no presente referindo-se a um passado e que envolve “continual re-creation” (Handler e Linnekin 1984, 290).

Na verdade, a atividade musical de grupos como os *Gaiteiros de Lisboa* ou o *Grupo de Acção Cultural* (GAC) – *Vozes na Luta*, que serão estudados ao longo desta dissertação, inscreve-se no modelo de análise proposto por Josep Martí. Segundo este autor, grupos como os que referi surgiram no quadro de movimentos sociais próprios da sociedade contemporânea, porque implicam uma valorização *a priori* positiva da

“tradição” e revelam uma intencionalidade (neste caso de índole ideológica e estética) em relação ao uso que se quer dar a essa mesma “tradição” (Martí 1996, 15).

A propósito dos fenómenos musicais revivalistas, Livingston identificou um objetivo comum a estes grupos: o de opor-se a um modelo estabelecido, tendo como propósito “to serve as cultural opposition and as an alternative to mainstream culture and to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists” (Livingston 1999, 68). Tratou-se de uma luta pelos valores locais, “‘roots’, smaller forms, self control, in a world perceived as too internationalistic, imperialistic or too nationalistic” (Ronström 1996, 316). Ronström define vários traços gerais aos processos revivalistas: representam uma luta contra os valores da modernidade (a tradição é muitas vezes utilizada como uma oposição natural à modernidade), uma luta contra a comercialização, economia de mercado e capitalismo (considerados como principais causadores das mudanças então em curso), uma resistência à urbanização (o campo contra a cidade) e uma luta contra a frieza e racionalidade da cidade (*Ibid.*, 317). Maria João Lima (2000) identificou neste movimento dois tipos de oposição: por um lado, a oposição ao modernismo, de acordo com a definição de Ronström citada há pouco; por outro uma oposição a uma política folclorizadora que se desenvolveu no quadro de estratégias autocráticas do Estado-Novo.

Assim, surgem, no contexto de uma intensa efervescência revolucionária, muitos jovens com a vontade de construir “outro folclore”, mais “autêntico”, “liberto do que era visto como herança estadonovista” (Castelo-Branco e Branco 2003, 10). As principais iniciativas neste período respeitam não só às campanhas estudantis que atuaram pelo país rural no Verão Quente de 1975, no âmbito da *Plano Trabalho e Cultura*, como aos acampamentos etnográficos realizados por membros da Juventude Musical Portuguesa, orientados num e noutro caso por Michel Giacometti (Oliveira 2003). O modelo dos Grupos Urbanos de Recriação proposto por Maria João Lima traduz uma ruptura com os modelos de representação de práticas musicais tradicionais até então estabelecidos (Lima 2000, 10). Estes procuravam reagir ao modelo que então vigorava do rancho folclórico, no âmbito de uma “refolclorização” (Castelo-Branco e Branco 2003), caracterizando-se por um “questionamento da autenticidade” por parte de músicos urbanos, cuja produção se dirigia às camadas citadinas (*Ibid.*, 10). Adotou inicialmente

como ideal “a reprodução fiel de repertórios, a partir de meados dos anos oitenta passaram a usar instrumentos musicais não tradicionais e a fazer novos arranjos e, desde a década de noventa, compõem música inspirada no património acumulado” (*Ibid.*, 10-11).

No que se refere ao contexto musical em Inglaterra e operando com um conceito de tradição em que esta representa algo de revolucionário, pelo derrubamento dos valores de um passado imediato que entretanto terá perdido a sua utilidade (Brocken 2003, 43), Brocken investigou a ocorrência, após a segunda Guerra Mundial, de uma segunda vaga dentro do movimento revivalista britânico, contextualizando o movimento politicamente e pesquisando os relacionamentos entre revivalismo e política, nomeadamente as ligações a partidos de esquerda. No capítulo intitulado *Politics and obstinacy*, o autor procura expôr o ponto de vista ideológico das personalidades envolvidas nas diferentes etapas deste movimento revivalista britânico.

However, while music may not be the best medium for carrying politics, this does not mean that party politics cannot influence the conception and direction of a musical milieu. There may not have been an especially identifiable political agenda for everyone, but it is quite clear that the origin of the Revival was, indeed, political for several important disciples (Brocken 2003, 49).

O movimento revivalista britânico começou por valorizar apenas as danças tradicionais, impulsionado por personalidades que Brocken reconhece terem ligações com a extrema direita. O autor vai de seguir revelar como a emergência do *Workers' Music Association*¹¹ (WMA) motivou uma mudança da tónica revivalista da dança para o repertório vocal e instrumental, além de se estabelecer um forte relacionamento com o Partido Comunista. “In fact, many British Marxists embraced the folk revival via the WMA in an attempt to bring about social change” (Brocken 2003, 44). Brocken identifica, portanto, uma relação entre uma segunda “vaga” do revivalismo britânico, que ocorreu após a segunda Guerra Mundial, e a esquerda marxista.

Na mesma obra, Brocken cita Ken Hunt, um crítico musical londrino, corroborando a sua afirmação,

11 “The WMA was founded in 1936 by a number of choirs in the London Labour Choral Union and the Co-Operative Musical Associations (...) in order to coordinate the musical activities of what it viewed as working-class organisations. The WMA provided these groups with the necessary musical material and professional resources that it could muster as part of its resources” (Brocken 2003, 50).

Interest in folk music was swelling, not just as an art form but as an articulation of the voice of the people. If all this sounds a smidgen political, then your antennae are attuned, because much of the later British folk revival buzzed with left-wing politics and Marxism. Even Britain's foremost folk record label was rooted there. And all this pre-dated the protest movement by at least a decade (*Ibid.*, 54).

Brocken investigou o relacionamento entre revivalismo de música tradicional e política na Grã-Bretanha após a Segunda Guerra Mundial. Para ele, os valores expressos através da música eram um componente central da ideologia da esquerda – o agrupamento que ocorria com o canto ajudava a reforçar a identidade coletiva. Dentro da atmosfera de utopia do pós-guerra, o revivalismo popular foi visto como uma forma de contrariar a estética da música contemporânea. No ambiente que se vive no pós-Segunda Guerra Mundial, a tradição era vista por muitos dos envolvidos neste movimento revivalista, como a forma mais revolucionária, especializada e simultaneamente natural e verdadeira de fazer música (Brocken 2003, 43). A ideologia política dos principais revivalistas do pós-guerra traduziu-se, durante muitos anos, por uma tentativa de resistência à realidade económica global do capitalismo ocidental. A música popular não tinha adornos e, apesar da sua simplicidade, conservava uma aura “misteriosa”. Brocken afirma que nesta etapa desafiadora, o revivalismo contribuiu para reforçar o sentido de identidade cultural de muitas pessoas, “trazendo à tona uma história silenciosa”, dando “uma sensação de poder e integridade sugerido pelo forte regionalismo e luta política” (*Ibid.*, 43-44).

As características intrínsecas do *British Folk Revival* apontadas por Brocken encontram paralelo em Portugal e cruzam-se com os dados que devolve o meu próprio estudo. Assim, o revivalismo (segundo Brocken) permitia “salvar” a música “natural” da ameaça de exploração humana e industrial excessiva (*Ibid.*), de modo a recuperar uma forma de música que foi sem dúvida mais verdadeira do que aquela que era disponibilizada através dos processos mediados e globalizados (*Ibid.*). “The presence of the Workers' Music Association, alone, bears testimony to the vital input of a left-wing politic. The WMA helped to stimulate ideas about the authenticity of workers' song, citing it directly as a musical representation of struggle, survival and communality” (*Ibid.*, 49). O revivalismo britânico, tal como aconteceu em Portugal, foi (nas palavras de

Brocken) investido com os valores cruciais da “autenticidade”, da “verdade”, do “arcaísmo” (*Ibid.*). Nas representações de práticas musicais tradicionais de proveniência rural, estes valores são constantemente exaltados.

1.3 Metodologia

Este estudo etnomusicológico assenta em trabalho de campo polissituado (Marcos 1995), com observação e observação participante de eventos musicais e a realização de entrevistas a músicos e construtores de sanfonas, na prática musical como instrumentista tocadora de sanfona e na etnografia como uma ferramenta de construção de conhecimento. Desenvolvi, por outro lado, uma extensa pesquisa bibliográfica e na web e coloquei – por *e-mail*, *facebook* ou telefone – a cada um dos músicos questões relacionadas com a sua atividade musical, em particular com a sanfona. Também realizei uma investigação-ação com observação participante desenvolvida no âmbito de um projeto performativo com Carlos Guerreiro.

No âmbito da minha pesquisa, comecei por efetuar o levantamento dos tocadores, construtores, exemplares construídos e eventos performativos que a Sanfona integrou, no período compreendido entre 1976 e 2015. Esse levantamento foi o primeiro passo para o conhecimento dos sentidos musicais e sociais que justificaram a reativação deste instrumento. Nesse levantamento, tive presente que, apesar da sua longa história e de a Sanfona manter uma estrutura organológica idêntica ao longo do tempo, os ambientes musicais em estudo são diferentes daqueles que estiveram na sua origem ou que definiram os seus momentos de apogeu. Refiro-me, por exemplo, aos salões aristocráticos de princípios do século XVIII, onde o instrumento era profusamente ornamentado por incrustações de madrepérola e rematado por esculturas com forma humana. Esta conceção é devedora a novas abordagens teóricas ao estudo dos instrumentos musicais e ao revivalismo musical como as que a seguir irei abordar. Para fazer o levantamento dos tocadores, construtores, exemplares construídos e eventos performativos que a Sanfona integrou, no período compreendido entre 1976 e 2015, efetuei uma pesquisa na internet, para além de me apoiar na experiência pessoal, pelo

conhecimento que já detinha de alguns tocadores. Contactei músicos meus amigos que, por sua vez, me ajudaram a identificar outros tocadores de sanfona. Assim, depois de identificar alguns músicos, enviei questionários por correio eletrónico ou via *facebook* para aqueles que disponibilizavam contactos. Nem todos responderam, como por exemplo Fernando Meireles, que teria sido uma importante colaboração para este estudo. Quando não obtive colaboração, procurei informação na internet e em publicações onde constavam entrevistas com esses músicos. Em relação a Fernando Meireles, existem na internet algumas entrevistas disponíveis para consulta¹² e algumas publicações, como por exemplo *As Idades do Som, Formas e Memórias dos instrumentos musicais construídos manufacturalmente e perspectivas de futuro* (IEFP 2006), que conta com um texto de João Nascimento, onde figuram trechos de uma entrevista ao construtor. De referir que Fernando Meireles é, de entre os construtores e tocadores de sanfona, o mais mediático, não sendo difícil encontrar referências a este músico e construtor de Coimbra. Uma das dificuldades com que me deparei foi a escassez de dados disponíveis em relação ao GAC – *Vozes na luta*. Esta escassez deve-se a vários fatores. Por um lado, a sua ação foi sobretudo espontânea, pois o coletivo deslocava-se aos pontos de movimentação social e política, actuando como “112” (Lisboa 2010) de agitação e propaganda, “possuidor de um reportório que se assumia como jornal de notícias revolucionárias da época (os temas inéditos – nunca gravados em disco mas muitas vezes interpretados ao vivo –, referentes às múltiplas lutas, e personagens desses anos, são em número considerável)” (*Ibid*, 80). Não tendo sido possível entrevistar José Mário Branco, figura incontornável no processo aqui em estudo, foi muito útil a consulta da publicação *Os melhores álbuns da música popular portuguesa 1960-1997*, editada pelo *Público* em 1998, que destaca o álbum *Pois Canté!!* do GAC, revelando trechos de uma entrevista ao cantor.

Dawe considera que a etnografia é uma metodologia apropriada para o estudo destas realidades. Foi a abordagem metodológica que eu escolhi para a realização do meu estudo, no entanto, procurei afastar-me de um “modelo teórico que pressupõe uma conceção régia da ciência, capaz de formular verdades absolutas, descomprometidas e completas” (Pestana 2000), paradigma vigente nos primórdios desta disciplina, que Maria

12 Nomeadamente uma entrevista de Soraia Simões para o Arquivo Mural Sonoro: <<http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2014/1/8/sanfona>>

do Rosário Pestana e Jorge Castro Ribeiro abordam criticamente no livro intitulado *Folclore e folclorização no Montijo – Trânsitos e encontros da música e da dança*. Os autores referem-se a um modelo de Etnografia praticado inicialmente em que os etnógrafos partiam para a sua tarefa “munidos de um saber prévio” que supostamente lhes permitia “identificar o 'genuinamente popular'” (Pestana e Ribeiro 2014, 24), numa perspectiva em que o conhecimento era exclusivo dos mediadores já que na sua perspectiva os detentores da tradição não tinham consciência do seu saber (Pestana 2008, *cit.* In Pestana e Ribeiro 2014, 24). Os autores que tenho vindo a citar advertem: “ao escolhermos a etnografia como forma de incremento das potencialidades a nível da interpretação e produção de conhecimento, assumimos uma conceção de ciência comprometida com os próprios processos históricos” (Pestana e Ribeiro 2014, 28), pelo que chamam a atenção para a necessidade de procurar um modelo alternativo de etnografia colaborativa, preocupação que me acompanhou na presente pesquisa. Porque a escrita sobre a cultura é sempre uma redução de uma realidade complexa através do filtro do etnógrafo, pois decorre sempre de uma perspectiva singular, procurei afastar-me desse paradigma colocando o enfoque no indivíduo músico e construtor Carlos Guerreiro, deixando sempre que possível fluir o seu discurso por entre as memórias que naturalmente conservou relativamente ao período e à realidade que me encontro a pesquisar.

Porque os instrumentos musicais são formados, estruturados e esculpidos em experiência pessoal e social (Dawe 2003, 275), foquei-me na história pessoal de Carlos Guerreiro — que pertenceu ao *GAC - Grupo de Acção Cultural* e que integra atualmente o projeto *Gaiteiros de Lisboa* — no que concerne a sua aproximação à Sanfona, de forma a esclarecer razões para a sua reemergência no panorama musical em Portugal a partir do último quartel do século XX, depois da sua extinção dos contextos performativos.

Assim, para abordar a Sanfona, pareceu-me fulcral centrar-me no construtor, no músico, no *performer*. Através da história de vida de Carlos Guerreiro, que foi sendo construída com a sua colaboração¹³, procurei caracterizar o contexto social, político, cultural e institucional específico ao período de reemergência da Sanfona em Portugal.

13 Ao longo da realização da história de vida, dei a Carlos Guerreiro os textos que escrevi para ler, sendo que posteriormente ele comentava com novos dados esses escritos.

Carlos Guerreiro é meu amigo há alguns anos. Naturalmente conversei com ele em diversas ocasiões mas, no âmbito deste estudo, tive com ele quatro entrevistas principais: nomeadamente, em janeiro, maio, outubro e dezembro de 2014. Também pude observar um espetáculo dos *Gaiteiros de Lisboa*, num concerto inserido nas comemorações dos quarenta anos do 25 de Abril, no Teatro Municipal da Guarda, tendo tido acesso aos bastidores nos momentos antes e depois do concerto, o que representou uma experiência acrescida para a realização deste estudo. Visitei a sua oficina, situada na sua residência, onde pude observar as sanfonas que ele tem construído, para além das outras “invenções¹⁴” sonoras.

14 Carlos Guerreiro refere, em entrevista, “eu não invento nada, todos os instrumentos que construo são inspirados em alguma coisa que já vi nalgum lugar” (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Capítulo II

Capítulo II

Revisitar o “outro lado”. Contextos de reemergência da Sanfona: ética e estéticas da aproximação ao “outro lado”.

Neste capítulo, irei contextualizar a reemergência da Sanfona em Portugal, procurando enquadrar a sua revitalização num movimento mais alargado de valorização de instrumentos musicais populares. Procurarei distinguir este movimento de outros, igualmente assentes em processos de tradicionalização, pela importância que aqui detiveram as sonoridades da “música tradicional”, recorrendo, para tal, ao conceito de “imaginação sónica”, tal como foi proposto por Sterne (2012). Começando por destacar a relevância que assumiu o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa, enquanto mediador e legitimador deste processo, abordarei seguidamente o período de intensa movimentação pós-revolucionária, que, partindo de uma ação política pela prática coral, viu consolidar-se uma nova estética revolucionária privilegiando a sonoridade dos instrumentos populares portugueses.

2.1 O Museu Nacional de Etnologia na legitimação de novas imaginaçõesónicas

A coleção de instrumentos que Ernesto Veiga de Oliveira juntou, no âmbito dos seus itinerários etnográficos pelo país, ficou depositada no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Realizada durante o período autocrático do Estado Novo, conquistou um elevado interesse por parte dos jovens músicos “revolucionários”, depois da revolução de 25 de Abril. Na verdade, esta coleção e o projeto de levantamento de tradições musicais em Portugal que a contextualizou, distinguiu-se das abordagens estetizantes patrocinadas pelo Estado Novo ao promover um levantamento sistemático, extensivo a todo o território nacional, com vista ao mapeamento de práticas e instrumentos, segundo princípios da moderna antropologia cultural. A figura do antropólogo Jorge

Dias, com que Ernesto Veiga de Oliveira trabalhou diretamente, foi matricial nessa inversão, contribuindo para a emergência de uma abordagem “científica” às tradições musicais, em contraponto com as abordagens estetizantes promovidas pelo regime (cf. Pestana 2008). O compromisso da coleção com a ciência antropológica e dos seus patrocinadores — a Fundação Calouste Gulbenkian — com políticas culturais independentes do regime, foram elementos decisivos no resgate da coleção depois da revolução de abril de 1974. De facto, a coleção de Ernesto Veiga Oliveira, e de outros etnólogos cujos acervos se encontravam reunidos no Museu Nacional de Etnologia, tais como Margot Dias, mulher do antropólogo Jorge Dias, distinguia-se de outras realizadas durante o período do Estado Novo.

Carlos Guerreiro é um dos músicos que se relacionou com o Museu e com a sua equipa de investigadores. Entre 1976 e 1980, teve um acesso privilegiado à coleção de instrumentos e à documentação que entretanto uma equipa de etnólogos e antropólogos se encontravam a organizar no Museu, documentos então ainda desconhecidos do público (porque o Museu estava, nessa altura, fechado ao público). Para além do relacionamento de Guerreiro com esta instituição, que irei desenvolver no capítulo relativo à sua história de vida, outros músicos se referem ao Museu. Luís Pedro Faro assume um relacionamento com o Museu de Etnologia, no âmbito do *Grupo de Acção Cultural* (GAC) – *Vozes na Luta*:

Há um convívio muito grande com o Museu de Etnologia (...) o Ernesto Veiga de Oliveira ainda era vivo e o Benjamim, e mais tarde com o Pais de Brito. Há esse contacto, esse procurar de livros e essas coisas todas (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Como desenvolverei mais à frente, há no *Grupo de Acção Cultural* – *Vozes na Luta*: o germe de uma atitude que vai ter reflexos na comunidade de músicos. Esta atitude, de acordo com Ronström (1996), encontra legitimidade nas instituições. O estudo que realizei revelou que, em Portugal, essa instituição foi o Museu de Etnologia de Lisboa. Estes músicos interessam-se pelos repertórios musicais preservados no Museu, em diferentes suportes áudio. Mas não só. As sonoridades dos instrumentos populares portugueses foram revelações que viriam a marcar os seus trabalhos futuros. As sonoridades da “música tradicional” constituem o ponto de viragem que distingue este movimento musical de outros que igualmente assentavam em processos de

tradicionalização: os “silenciosos” documentos notados no sistema de cinco linhas — as transcrições musicais — foram preteridos a favor das audíveis gravações sonoras; o pictural musealizável dos instrumentos musicais irrompeu numa panóplia de distintos sons, afinações, técnicas de execução. Na minha perspetiva, este movimento distingue-se de outros processos de tradicionalização em Portugal pela “imaginação sónica” (Sterne 2012). Esta nova abordagem deu centralidade e autonomia aos instrumentos musicais populares, libertando-os frequentemente do repertório musical e geografia a que estavam associados no contexto dos ranchos folclóricos e, inclusive, às suas condicionantes acústicas quando em projetos como os desenvolvidos pelos *Gaiteiros de Lisboa* a amplificação sonora e, noutros casos a eletrónica, integram as ferramentas composicionais destes músicos.

Depois do 25 de Abril de 1974, vários grupos e músicos trabalham no sentido da divulgação e recuperação de instrumentos “tradicionais”, explorando técnicas “tradicionais” de execução dos referidos instrumentos e utilizando-as em diferentes contextos, como atesta a produção discográfica deste período, estudada por Maria João Lima:

Ao estarem centrados num único “instrumento tradicional português”, como é o caso do Cavaquinho (JÚLIO PEREIRA 1981), da Viola Braguesa (JÚLIO PEREIRA 1983) e da Sanfona (VAI DE RODA 1983), estes álbuns, ao reabilitarem um instrumento popular, permitem a sua legitimação no domínio da Música Popular Urbana (Lima 2000, 41).

Para esta legitimação, é fulcral reter o papel do Museu, que vai funcionar como um suporte de todo este movimento, ao legitimar o papel destes músicos que, em caso de “dúvida” (entr. Carlos Guerreiro 2014), recorriam ao livro de Ernesto Veiga de Oliveira ou questionavam diretamente os etnólogos da instituição. O relacionamento entre músicos e etnólogos era dos mais calorosos possíveis, segundo testemunho de Carlos Guerreiro, que foi um dos primeiros visitantes regulares do Museu a ter um relacionamento especial com a equipa de investigadores e com a coleção documental.

O episódio que Carlos Guerreiro me relatou acerca do seu primeiro encontro com Domingos Machado, construtor de cordofones de Braga, ilustra bem o papel legitimador dos etnólogos neste processo:

Também foi muito importante para mim ter conhecido o Domingos Machado, construtor de violas do Minho, de Braga. Um dia vinha com o Zé Pedro, vínhamos a regressar de Braga e à saída de Braga vimos uma vitrine, junto à estrada, uma coisa que estava assim junto à estrada, em cima do muro, (...) estava uma caixa de vidro com um cavaquinho lá dentro. E nós vimos aquilo, é pá... parámos o carro, fomos lá dentro, batemos à porta e então descobrimos que havia ali um construtor de violas. Com violas que a gente nunca tinha visto na vida... Uma viola com uma coisa que parecia a boca de uma raia... «Ai, isto é uma viola braguesa!»... Na altura o Zé Pedro comprou logo uma viola e um cavaquinho. Eu comprei uma viola, também. Não está aqui. Tem mais bichos que um passador. Está lá dentro. É feita em tília e tal, custou-me 850 escudos. E não comprei um cavaquinho porque custavam 350 escudos, eram caríssimos. Hoje seriam 1 euro e meio, para aí... [risos]. E então tivemos logo ali uma grande conversa com o Domingos Machado, que era uma pessoa simpatiquíssima, que nos explicou que aquilo era uma viola braguesa e tal... E quando chegámos a Lisboa, fomos logo vasculhar no livro do Ernesto, e lá estava ela, com as afinações, com tudo. Pois claro, fomos falar com o Ernesto sobre aquilo, que nos deu logo mais não sei quantas dicas. E foi através daí também que depois o Júlio Pereira conheceu o Domingos Machado, que começou por ser o construtor principal de instrumentos para o Júlio, das braguesas, dos cavaquinhos e dessas coisas (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014).

O conhecimento assim legitimado pela instituição e pelos etnólogos, materializava-se em objeto suscetível de ser sucessivamente “trabalhado”, “recriado”, “reinventado”, tornava-se matéria-prima em processos revivalistas. No seu trabalho musical, Carlos Guerreiro irá fazer uso deste *corpus* de conhecimentos legitimados pelos etnólogos. Como me referiu em entrevista: “A tradição é a matéria prima: está sempre presente, mas com outras formas” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014). O músico reconhece, ainda, que todos os temas do grupo contêm “um elemento popular, algo que aprendi nalgum lugar, seja uma linha melódica, seja uma letra, seja um ritmo” (*Ibid.*). De referir aqui, que estes “lugares” a que Guerreiro se refere, são de uma grande pluralidade, uma vez que se trata tanto de documentos escritos, como sonoros e audiovisuais com que teve contacto no Museu Nacional de Etnologia, e que tanto o marcaram, como de uma maneira geral, os documentos coligidos ao longo dos anos por várias gerações de eruditos e estudiosos. Dentro destes coletores, foram de grande impacto para Guerreiro e para outros músicos (Lima 2000), os trabalhos de Michel Giacometti¹⁵ e Lopes-Graça,

15 Michel Giacometti foi um etnólogo corso que efetuou um levantamento sistemático da música regional portuguesa a partir de 1959 e publicou, através dos *Arquivos Sonoros Portugueses*, várias coleções discográficas

com destaque para a *Antologia da Música Regional Portuguesa* (Giacometti e Lopes-Graça 1960, 1961, 1963, 1965, 1970). Para além destes documentos, há que referir os contactos que Guerreiro estabeleceu diretamente com detentores da tradição, nomeadamente ao longo do período em que decorreram as visitas ao Museu Nacional de Etnologia (1976 / 1980), como por exemplo, a sua deslocação, a pedido de Ernesto Veiga de Oliveira, a Trás-os-Montes para assistir a uma *Festa dos Rapazes*, quando essa festa ainda não estava “aberta” a participantes exteriores à comunidade local (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014).

2.2 O contacto direto com os detentores da tradição: a procura do sónico nas vozes e nos instrumentos.

Graças, de certa maneira, ao Michel Giacometti, por via indireta, porque o Francisco d'Orey da RTP trabalhava com o Michel naquele projeto que se chamava “Povo que Canta” e por causa disso, e pelo conhecimento do Michel, o Coro da Juventude fazia no verão uns acampamentos em determinados sítios (...). Para nós, música autêntica, arcaica, eram palavras muito importantes. Não tínhamos o cunho científico da Musicologia, nem as ferramentas intelectuais nem as ferramentas físicas, os gravadores que levávamos eram daqueles gravadores de cassetes, os dictafones, com fidelidade baixa de qualquer padrão, mas serviam-nos para termos referências e sobretudo foi uma grande aprendizagem, via-se logo quem é que tinha capacidade de contactar com essas gentes, que podiam ser do Alentejo, ou podiam ser das zonas das Beiras ou de Trás-os-Montes... portanto a arte de criar empatia... Poucos tiveram como o Michel, que realmente era uma pessoa que era capaz de conhecer quase a população de Portugal pelo nome: “Como está o Tio não sei quê?... o primo já está melhor?...”. Portanto ele passou por lá, pelos nossos acampamentos, o primeiro foi no Lamegal, ao pé de Pinhel. Depois cantámos algumas vezes nalgumas localidades, fizemos concertos enquanto coro e depois durante o dia íamos batendo às portas das pessoas, íamos perguntando por músicas (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

(Branco 2010).

No Coro da *Juventude Musical Portuguesa*¹⁶, houve um conjunto de jovens que teve a oportunidade de contactar diretamente com detentores da tradição, realizando expedições etnográficas cujo intuito era coligir canções e músicas das populações rurais e que consistiam em acampamentos em determinadas aldeias, onde os jovens permaneciam durante alguns dias para procederem a um trabalho etnográfico. Era Michel Giacometti quem sugeria os itinerários destas expedições, pois ele dispunha, pela sua experiência “de campo” anterior, de extensos conhecimentos sobre a maior parte do país. De facto, Luís Pedro Faro revelou ainda que quem sugeria os itinerários destes acampamentos etnográficos era Michel Giacometti “porque ele tinha já os contactos e de certa maneira direccionava-nos [...] não tomava direção de nada mas tinha apenas sugestões. Normalmente esses acampamentos tinham como preparação prévia uma passagem pela casa do Michel, em Cascais” (*Ibid.*). Carlos nunca integrou estas expedições, mas recorda-se delas acontecerem.

O Luís Pedro [*Faro*] entrou em alguns [*acampamentos*]. Iam para o Alentejo, lembro-me que foram para Faro uma vez, iam para Trás-os-Montes... Foram para vários sítios, eram jovens, chegavam de mochila, acampavam, naquela altura ainda se podia acampar em qualquer lado, havia sempre alguém que tinha um jardim, um quintal, uma coisa em que se pudesse acampar... E as pessoas até acabavam por achar graça àqueles jovens que vinham de Lisboa, muito disponíveis... Porque aquilo era tudo novo para aqueles meninos. Eu por exemplo, a minha família é de origem rural, mas a maior parte daqueles meninos, os trisavós deles já tinham nascido em Lisboa. Para eles chegarem ao campo, tudo para eles era novo. Tudo para eles era diferente, tudo para eles era fascinante e era também esse fascínio e essa disponibilidade que também cativava as pessoas, que se abriam, que contavam tudo e cantavam (entr. Carlos Guerreiro 2014).

O contacto direto com os detentores da tradição traduziu-se numa experiência profunda para estes jovens músicos que, saídos de uma prática coral circunscrita a um espaço urbano, terão encontrado desafios — no contacto com esta nova realidade, numa “auscultação do campesinato” (Branco e Oliveira 1993)¹⁷ — para procurarem novas

16 Nessa altura ainda sob a direção de Francisco d'Orey, mas que Luís Pedro Faro viria a substituir nessa função a partir de 1971.

17 A experiência das Brigadas dentro do *Plano Trabalho e Cultura* do Serviço Cívico Estudantil (SCE), analisada por Jorge Freitas Branco e Luísa Tiago de Oliveira, enquadra-se no mesmo âmbito das ações que tenho vindo a citar. O PTC foi uma proposta da Michel Giacometti ao SCE. A recolha de literatura popular, de música regional, de instrumentos musicais, de cultura material, de medicina popular, a realização de campanhas de educação sanitária, de programas de animação sociocultural e a colaboração em trabalhos úteis às populações, de modo a

melodias, novos ritmos, novas vocalidades e novas sonoridades nos instrumentos musicais populares, passando a praticar música instrumental que os conduziu à descoberta de uma multiplicidade de afinações, sonoridades, técnicas de execução, entre outros.

Do relacionamento com o Museu de Etnologia e das ações de prospeção etnográfica orientadas por Michel Giacometti atrás descritos, propicia-se uma nova dimensão na observação da música de matriz rural: esta saiu do domínio académico e passou a fazer sentido para alguns músicos que se interessaram pelos instrumentos e pelas formas musicais “tradicionais” de proveniência rural. Estes músicos, no âmbito dos Grupos Urbanos de Recriação, vieram a utilizar esta “matéria-prima” nas suas composições musicais e nas suas performances, criando um novo produto dirigido para as camadas citadinas, numa ação de resistência contra as representações construídas durante o regime autocrático do Estado Novo.

2.3 O período efervescente: o *Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta*.

Nascido no período efervescente imediatamente posterior à Revolução de abril de 1974, o *Colectivo de Acção Cultural* (CAC) reuniu um conjunto de cantores e músicos (alguns regressados do exílio), todos politicamente empenhados e com um percurso calcorreado na contestação ao regime autoritário. Este “grupo de trabalhadores culturais” (Pacheco In GAC – Vozes na Luta, 2010) estava “disposto a lutar, no campo da canção e da música popular, pelo pão, pela paz, pela terra, pela independência nacional e pela liberdade” (Côrte-Real 1996, 158-159). No entanto, “passada a euforia da unidade inicial, começaram a surgir diferendos ideológicos (...) e começaram a surgir problemas no seio do CAC” (*Ibid.*). O coletivo dividiu-se. Impulsionado por José Mário Branco, o CAC deu origem ao *Grupo de Acção Cultural* (GAC) – *Vozes na luta*, com objetivos semelhantes ao CAC mas desta vez com uma ligação a sectores ideológicos simbolizados

favorecer o associativismo e o cooperativismo, são os vetores que permitiriam o conhecimento direto da cultura original do nosso povo, a sua análise e possível integração na cultura nacional, o esclarecimento social e político das populações rurais e a formação cívica militante dos próprios estudantes. “Uma recolha etnográfica, sim, mas que contribuía para a politização popular e estudantil” (Branco e Oliveira 1993, 22).

pela União Democrática Popular (UDP), “afastava-se assim de vez a tendência de unidade esboçada na Revolução” (*Ibid.*, 159). A ligação do GAC à UDP é abordada por Miguel Cardina na sua entrada sobre a *União Democrática Popular* no *Dicionário do 25 de Abril* (Cardina 2015, no prelo):

Num outro âmbito, também tinha ligação ao campo da UDP o Grupo de Acção Cultural (GAC), coletivo musical do qual fizeram parte José Mário Branco, Luís Pedro Faro, João Lóio, Afonso Dias, Tino Flores, José Prata, Fausto Bordalo Dias, Carlos Guerreiro, Eduardo Paes Mamede, João Lisboa, Raul Vaz, Nuno Ribeiro da Silva, entre outros, e que se destacou pelo cruzamento de sons e ritmos populares com letras nas quais ecoava uma atitude sintonizada com o que defendia a extrema-esquerda marxista-leninista à época (Cardina 2015, no prelo).

Criada a 16 de dezembro de 1974, “a UDP surgiu com o objetivo imediato de disputar o período eleitoral que se avizinhava, ao mesmo tempo que se assumia como uma frente política de um futuro partido comunista marxista-leninista” (*Ibid.*).

Na sua criação, afirmou-se a vontade de traduzir “as aspirações das amplas massas de trabalhadores que se querem libertar da opressão e da exploração do imperialismo e dos monopólios, de desmascarar «os falsos amigos do povo» – numa alusão ao PCP – e de assumir a bandeira de luta pelo Pão, Paz, Terra, Liberdade e Independência Nacional” (*Ibid.*).

As aspirações desta organização política fundiam-se com as do GAC, pois as entidades estavam relacionadas. Para a compreensão deste relacionamento, é fundamental reter a centralidade que ocupou José Mário Branco neste processo. Simultaneamente dirigente nacional da UDP e principal impulsionador do GAC, através desta figura *pivot* é possível compreender a convivência estreita que se verificou entre estas duas organizações — apesar do “depuramento”¹⁸ (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014), que viria a converter o CAC em GAC, ter ocorrido uns meses antes da UDP ter existência formal (dezembro de 1974), a ideologia já estava presente nos seus mentores e o rumo já estaria traçado. O GAC constituiu-se, assim, por pessoas cujas ideologias, próximas da extrema-esquerda marxista-leninista, se demarcavam pela procura de uma alternativa ao Partido Comunista Português. De entre os membros do GAC, além de José Mário Branco, também Afonso Dias manteve um cargo de destaque na organização política, como deputado à Assembleia Constituinte.

18 Carlos Guerreiro refere-se à saída de elementos do CAC e entrada de outros, que viriam a formar o GAC.

2.4.1 Ações políticas pela prática coral

O GAC começou por compor música “de agitação e propaganda, em ligação estreita com as lutas imediatas e concretas *da classe operária e do povo trabalhador*” (Pacheco In GAC – Vozes na Luta, 2010). A atividade do grupo era “orientada para o apoio à luta dos trabalhadores, para o apoio à luta pela democracia popular e pela ditadura do proletariado, pelo apoio à reconstrução de um verdadeiro partido de vanguarda da classe operária” (*Diário Popular*, 14/2/1975).

A cantiga é uma arma (1975), primeiro disco de longa duração do grupo, onde estão agrupados todos os temas dispersos até essa altura em *singles*, é composto por “cantigas essencialmente heroicas, hinos” (José Mário Branco, In Dias e Maio 1998, 40). Segundo José Mário Branco, mentor principal do GAC desde a sua criação até ao primeiro disco,

Esse tempo – dos primórdios do GAC no *A cantiga é uma arma* – é muito marcado por toda a tradição do canto ideológico, com as cantigas heroicas do Graça, mas também pela experiência que terá havido em mim, fruto do contacto com o Heisler, o Kurt Weill e o canto heroico brechtiano (*Ibid.*).

O disco *Pois Canté!!* (1976) afastou-se do campo puramente ideológico. Neste disco, o trabalho composicional do GAC orientou-se para uma crescente incorporação de práticas musicais de proveniência rural¹⁹, sendo que “abriu ainda o caminho para a integração da música tradicional num contexto mais socializado, de braço dado com o canto revolucionário” (Fernando Magalhães, In Dias e Maio 1998, 40).

Coincidindo com a entrada para o GAC de um importante número de elementos oriundos da Juventude Musical Portuguesa (onde, sob a orientação de Francisco d'Orey, haviam descoberto ou aprofundado a música popular tradicional, conhecido e interpretado os arranjos corais que, sobre ela, Fernando Lopes-Graça realizara e, depois do contacto pessoal com Michel Giacometti, se tinham dedicado à recolha “de campo” e ao estudo do património musical da tradição), *Pois Canté!!* (...) tinha alguma autoridade para reclamar a condição de herdeiro da atitude do “povo trabalhador” que “ao longo de dezenas de anos de ditadura cultural terrorista” guardara e preservara “o essencial da frescura e da riqueza da sua arte

¹⁹ Refiram-se: as influências do canto alentejano em *A herdade do Val Fanado*, das polifonias da Beira Baixa presentes em *Olha o sol a pôr*, da chula satiricamente “reabilitada” pela via da estética das bandas filarmónicas de *Pois Canté!!*, pela fusão muito “world music” (e bastante “avant la lettre”) do “alto” alentejano e desenho rítmico de bombos de Zés Pereiras do *Coro dos trabalhadores emigrados* ou do “shawm” medieval (ainda outra herança do trabalho simultâneo sobre a “música antiga” iniciado na Juventude Musical Portuguesa) no *Coro das Maçadeiras* (Lisboa 2010).

espontânea” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010).

José Mário Branco interpreta da seguinte forma as mudanças que ocorreram entre os dois trabalhos discográficos:

Alguns de nós, como o Luís Pedro Faro, tinham uma formação nesse campo, da etnomusicologia (...) Dá-se um encontro entre uma atitude que se poderia dizer 'de canção', que era a minha, do Sérgio Godinho ou do Zeca, com uma atitude de 'canto heroico' e uma atitude de 'canto etnográfico', imitativo, reproduzidor de técnicas tradicionais de canto e toque de instrumentos (José Mário Branco, *cit.* In Dias e Maio 1998).

Também Mário Correia, que publicou em 1984 um trabalho intitulado *Música Popular Portuguesa*, refere esta mudança de orientação do coletivo:

Depois de uma fase inicial de inserção do GAC no campo da canção de circunstância, profundamente panfletária (período que culminou com a edição de numerosos singles, posteriormente reunidos num álbum, e do disco POIS CANTÉ!), o grupo passou a dedicar grande atenção à música tradicional portuguesa, não raro associada a “conteúdos avançados para a frente”, ou seja, usando letras próprias do GAC, através das quais o grupo pretendia aumentar a eficácia e o enraizamento do seu militantismo ideológico. Registe-se ainda o facto de o próprio grupo ter ousado (no bom sentido do termo) criar músicas estritamente dentro dos cânones tradicionais (Correia 1984).

Esta linha de “canto etnográfico” (José Mário Branco, *cit.* In Dias e Maio 1998) foi plenamente assumida pelos membros do GAC a partir do álbum *...E Vira Bom* (1977), onde a componente “tradicional” de matriz rural era já muito significativa. Este disco é considerado como o marco de uma viragem do grupo para “uma nova estética revolucionária que germinava na plataforma política do GAC” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010), que tinham começado a explorar em *Pois Canté!!*, onde

se procedeu, na prática, à análise da riquíssima herança da arte popular espontânea, que, ao longo dos séculos, tem concentrado os mil e um testemunhos espontâneos da vida, das lutas e do trabalho do povo (*Ibid.*).

Luís Pedro Faro refere ter composto música “à maneira de determinadas polifonias” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014), como é o caso de *Olha o sol a pôr*, gravada no disco *Pois Canté!!*, que contou com letra de João Loio

... mas foi porque realmente já tinha bebido, bebido, digerido muita, muita, muita coisa

tradicional, conhecia os discos todos que o Giacometti tinha passado, a *Pequena Antologia Portuguesa*, os discos de serapilheira, com a capa de serapilheira, portanto era o que existia como gravações acessíveis para nós e depois os cancioneiros, do Leça, enfim esses todos que eu mencionei²⁰ que eu fui utilizando. Depois, ao mesmo tempo que no coro da Juventude fazia com as mulheres as polifonias de Arouca, com os homens tentava fazer música do Alentejo. Tinha exemplares gravados por mim mesmo naqueles miseráveis gravadores de cassetes, mas de qualquer maneira, sobretudo da Vidigueira, com a ajuda do Rui Vaz com o seu excelente ouvido, vai apanhando os altos alentejanos e a maneira de cantar daquela zona. Não tão completamente como gostaria, mas ficámos a descobrir muita coisa ao pôr em prática. E basta dizer que naquela altura que nós estávamos a fazer música alentejana, naquele ghettozinho do Coro da Juventude e mais tarde no GAC também, a maior parte das pessoas de Lisboa tem uma noção da música alentejana “aquela coisa chata, arrastada, que não se aguenta mais, que não se aguenta nem um pouco...”. Isso era gente, colegas e amigos meus da universidade, da clássica, da Faculdade de Ciências, do Técnico nem vou falar... (*Ibid.*).

Efetivamente, da entrevista realizada a Luís Pedro Faro, compreende-se o papel central e impulsionador que desempenhou no sentido de “atrair” os outros membros do coletivo para as técnicas “tradicionais” de canto e toque de instrumentos, que o maestro vinha estudando e aprofundando, já antes da existência do GAC, portanto antes da Revolução.

A partir das recolhas existentes do Virgílio Pereira sobretudo, com o Cancioneiro de Arouca, comecei a fazer essas peças polifónicas com as raparigas do Coro da Juventude. Fomos criando um certo repertório com peças que eu achava lindíssimas e que depois mais tarde, todo esse trabalho pouco tempo depois de 74, é transportado. Essa parte do Coro da Juventude, quando houve a cisão, quase mudou de armas e bagagens para o GAC (*Ibid.*).

Da análise das autorias dos temas gravados nos quatro discos de longa duração do GAC, verifica-se uma progressiva diminuição de temas cuja autoria é atribuída a José Mário Branco. Em contrapartida, os temas atribuídos a Luís Pedro Faro são em número crescente, como se pode ver na tabela das autorias e arranjos musicais da discografia do GAC [Anexo 1.1].

Apesar destes dados não serem completamente elucidativos, pois estão incompletos (nem todas as músicas que constam dos respetivos discos têm associada

20 Na entrevista, também referiu Virgílio Pereira e Rodney Gallop (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

uma autoria), não se pode deixar de considerar uma diminuição do papel de José Mário Branco como compositor no grupo ao longo do tempo, sendo que no último disco, *...Ronda de Alegria!!*, nenhuma música ou letra são referidas como sendo de sua autoria. Os arranjos começaram, no *A cantiga é uma arma*, por ser partilhados entre José Mário Branco e Luís Pedro Faro, mas a partir já do segundo disco Luís Pedro Faro assume sozinho os arranjos das músicas. Note-se que nos dois últimos discos, o número de músicas “arranjadas” por Luís Pedro Faro é mais pequeno porque há uma inclusão em maior número de músicas oriundas da “tradição” e recriadas de forma a “guardar uma maior fidelidade possível em relação a esses modelos” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014), não tendo estas músicas nenhum arranjo posterior.

O maestro apresenta o seu objetivo e a forma como o foi alcançando:

Fazer uma música revolucionária a partir do material daqui (...) e quando fizemos isso, de certa maneira, pouco a pouco as pessoas começaram, dentro do GAC, começaram a se apaixonar pela música tradicional, pelo menos, para já, já havia um núcleo grande que vinha do Coro da Juventude e que não era preciso convencer, então fomos acrescentando mais partes instrumentais, mais solos e polifonias, etc, etc, e fomos adaptando ao desiderato da altura, portanto as letras refletiam o momento político da altura, mas fazendo a nossa própria música de intervenção, com base nos modelos da nossa tradição musical, nomeadamente a música tradicional portuguesa, e não fazer por exemplo como os Trovante, faziam música de intervenção, mas cantavam música da América do Sul ou a Brigada Victor Jara, lá está a dizer o que é que cantava, cantava Víctor Jara e Violeta Parra (...) Queriam intervir politicamente em Portugal mas importavam músicas dos outros (...) com todo o respeito, são grandes músicos, grandes pessoas e tudo o mais, mas porque é que a gente não fazia com a música de cá? (...) Nós estávamos cá, eu não ia fazer um estilo de música de Goa, porque estava completamente apaixonado pela música que Portugal tinha, não precisava nada de (...) Léo Ferré, nem Jacques Brel, nem de Juliette Gréco, nem nada disso (*Ibid.*).

No âmbito do Coro da *Juventude Musical Portuguesa*, ainda sob a direção de Francisco d'Orey, realizou, juntamente com outros jovens frequentadores do Coro, “expedições etnográficas” cujo intuito era coligir canções e músicas das populações rurais e que consistiam em acampamentos em determinadas aldeias, onde os jovens permaneciam durante alguns dias para procederem a um trabalho etnográfico.

A forma como Luís Pedro Faro encarava a música que a equipa registava em meio rural demarcava-se claramente da tendência geral, no âmbito das pessoas com quem

convivia quotidianamente, pelo fascínio que essa música lhe despertava:

Nessa altura era mais digamos a proteção do que a vontade de fazer aquela música, de recuperar aquela música para nós, de a utilizarmos, ou dar àquela música um valor intrínseco. Era chamada de música menor, como eu disse havia um certo paternalismo em relação a isso. Para mim era profundamente ridículo porque eu achava-a fascinante... (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

A paixão que emana do seu discurso quando se refere aos cantos e músicas de proveniência rural é um aspeto que me ajudou a compreender quão central foi a figura do maestro neste processo pioneiro, pois com o seu entusiasmo cativou os músicos com quem trabalhava. Pelas funções diretivas que desempenhou no seio das coletividades que acompanhou²¹, Luís Pedro Faro reconhece que teve a oportunidade de exercer uma ação impulsionadora, num esforço que tem vindo a desenvolver ao longo de anos até hoje, começando ainda antes do 25 de Abril de 1974 com os coros que dirigiu e continuando no GAC, já num ambiente revolucionário particularmente agitado:

Porque estava numa posição em que podia propor. Mas também não bastava propor e esperar que as pessoas fizessem, tinha que conseguir seduzir e acho que nesse aspeto, modestamente falando, acho que sim, que consegui seduzir porque de tal maneira tentava cantar aquelas coisas, as polifonias de Arouca, ou fazer um coro de música alentejana, pouco a pouco, depois ia tendo a cumplicidade e outras pessoas sentiam-se também entusiasmadas por essa música, (...) então essa fogueira ia aumentando e quando chega ao GAC já não é preciso fazer muita força porque o núcleo de pessoas que já gostavam daquela música já era bastante representativo (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

2.4.2 Os instrumentos populares portugueses e a nova estética revolucionária

Para além do canto, a ação de Luís Pedro Faro estendeu-se aos instrumentos “tradicionais”, tendo motivado outros membros do GAC a realizarem uma aprendizagem de alguns instrumentos, como a gaita de foles, o corneto, o adufe, ou o conjunto de percussão bombo e caixa. Segundo o maestro, o trabalho, no âmbito do GAC, começou a ser mais disciplinado e os ensaios tornaram-se mais regulares:

21 Coro da *Incrível Almadense* (1970-1975), Coro da *Juventude Musical Portuguesa* (1971-1975), *Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta* (1974-1978).

E então o GAC, nessa altura, começa a ter um trabalho coral, que eu fazia, há ensaios mais regulares e ensaios mais disciplinados e vamos fazendo harmonizações para as vozes. E pouco a pouco, não é logo na primeira fornada de músicas, que são das mais de intervenção, de agitação e propaganda, mas já é na segunda, quando fizemos o *Pois Canté!!*, começam a intervir uma série de elementos porque já havia uma série de pessoas, ou pelo menos umas quantas pessoas já contaminadas, por assim dizer, com a música tradicional. Portanto já há uma procura para os instrumentos tradicionais, a procura do palheto e dessas coisas (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Em entrevista, referiu os passos que o coletivo deu na direção de uma cada vez maior utilização de instrumentos “tradicionais”, tendo ficado claro que ele próprio foi o principal impulsionador e protagonista deste esforço, numa altura em que a sociedade em geral não estava muito permeável a uma aproximação à música do “povo”. No entanto, esta música, para o maestro, é “muitíssimo mais do que isso, é toda a alma de uma cultura, de um povo” (*Ibid.*). Luís Pedro Faro reconhece:

Há esse contacto, esse procurar de livros e essas coisas todas, mas a intenção era de pelo menos reviver aquilo, que pudesse ser ao nosso estilo, mas guardar uma maior fidelidade possível em relação a esses modelos (*Ibid.*).

Pela primeira vez no GAC, com *...E Vira Bom* (1977), foi introduzida música apenas instrumental: *Alvorada e Ronda* (com gaita de foles e percussão), *Tema da Venda do Cepo* (com bombos, caixa e pífaro), *Moda do Bombo* (com bombos, caixa e flauta) e também *Tema do Auto de Floripes* (com bombos, caixa e shawm).

A proporção muito significativa dos temas instrumentais, em relação aos temas cantados²², atesta da crescente significância que assumiram, para este coletivo, os temas provindos da “tradição” popular e de um progressivo afastamento do campo puramente ideológico. Pronunciadamente *engagé* com as ideologias marxistas-leninistas, até aqui o grupo valorizava a transmissão de uma mensagem política, só possível através da música cantada. A inclusão de música instrumental inseriu-se numa “nova estética revolucionária” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010) que germinava na “plataforma política do GAC” (*Ibid.*), que tinha começado a ser explorada em *Pois Canté!!* e se desenvolveu claramente em *...E Vira Bom*, segundo a qual “era aí [na cultura popular tradicional] que havia que descobrir a matriz de um vocabulário musical nacional,

22 A proporção é de cinco para onze.

popular e revolucionário” (*Ibid.*). Refira-se ainda que esta mudança na estética do coletivo também se reflete ao nível dos grafismos dos discos, pois a partir de *...E Vira Bom*, incluem fotografias de instrumentos “tradicionais” ao invés das imagens de índole revolucionária (*slogans* em paredes, multidões) que até aqui os álbuns apresentavam [cf. Anexo 1.2].

...Ronda da Alegria!!, o último disco gravado pelo GAC, em 1978, pretendeu constituir “uma superação de algumas daquelas autolimitações excessivamente ‘puristas’ e ‘autenticistas’ que (...) haviam marcado a discografia anterior” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010). Os membros do GAC, tendo tomado consciência de que a “música popular genuína” era “um fenómeno que a rápida mutação do mundo rural condenara a um rápido desaparecimento e/ou transformação” (*Ibid.*), consideravam necessário que, como músicos urbanos que eram, “participassem desse movimento evolutivo, contribuindo para a edificação de uma ‘nova cultura popular’”, tratando-se de “estabelecer a comunicação entre ‘campo e cidade’, de recriar e estilizar a matriz rural” (*Ibid.*). Neste disco, os recursos instrumentais do GAC ampliaram-se notoriamente, combinando instrumentos musicais “tradicionais” portugueses (genebres, bombos, braguesas, gaitas de foles, adufes, cavaquinhos e pandeiretas), com instrumentos oriundos de outras geografias (cornets, shawms, bongós, bombardas bretãs, marimbas, vihuelas, percussões marroquinas, tablas, entre outros) e com instrumentos do domínio da música erudita (entre outros, piano preparado *cageano*). É importante referir aqui que esta “procura” de novas sonoridades “tradicionais” tinha como limites fatores de ordem orçamental e de exequibilidade, isto é, eram adquiridos instrumentos de acordo, naturalmente, com o orçamento pessoal dos músicos interessados (Luís Pedro Faro²³, Carlos Guerreiro²⁴, José Pedro Caiado, entre outros) e de acordo com as viagens possíveis. Luís Pedro Faro frisa este ponto, relativamente ao disco *Pois Canté!!*:

Como não tínhamos palheto, que é um instrumento de Monsanto, um instrumento de palheta dupla pequenino, que tem outros familiares na Catalunha, descendente da Zurna do Médio Oriente. Não havia estes instrumentos, então, e como tinha alguma possibilidade por

23 Luís Pedro Faro refere, a respeito da sanfona: “era um instrumento extremamente dispendioso para nós, naquela altura realmente era um bocado inabarcável para mim” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

24 Carlos Guerreiro conta, a respeito de uma visita ao construtor de cordofones Domingos Machado, em Braga: “Na altura o Zé Pedro comprou logo uma viola e um cavaquinho. Eu comprei uma viola, também. (...) É feita em tília e tal, custou-me 850 escudos. E não comprei um cavaquinho porque custavam 350 escudos, eram caríssimos” (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014).

via de pessoas que iam viajar, nomeadamente a minha irmã, e uma vez também que estivemos em Londres, comprámos uma série de shawms chineses, que é um instrumento de palheta dupla, extremamente ruidosos, shawm e flautas transversais de bambú (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

É extensa a lista de instrumentos musicais que Luís Pedro Faro “troux” (*Ibid.*) para o grupo. Devo referir neste ponto que sempre que o maestro se refere ao facto de propor um instrumento musical para ser tocado no GAC (depois de ter sido por ele adquirido), seja um instrumento “tradicional” cujo uso, em Portugal, se perdeu, seja oriundo de outras geografias, utiliza o verbo “trazer”, simbolizando necessariamente uma portabilidade de fora para dentro, um ingresso de uma parte – exterior – para outra – interna.

Uma vez que tinha estado em Marrocos tinha trazido também outros instrumentos de percussão, de certa maneira parentes do adufe. Os adufes também, que já conhecia desde os anos 60 e qualquer coisa e tinha aprendido a tocar adufe mesmo em Monsanto da Beira, onde comprei o meu primeiro adufe, ensinaram-me a tocar, e então eu fui trazendo essas coisas todas. Foi engraçado, porque realmente, vendo bem, por causa do adufe, o Rui Vaz dos *Gaiteiros de Lisboa* também começava a tocar adufe e muito bem (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Por sua influência, mais precisamente pelo conhecimento que tinha de um cantor e músico Galego (Miro Casavieja), a quem Luís Pedro Faro encomendou uma gaita de foles:

Carlos Guerreiro aproveitou a boleia e encomendou também uma gaita de foles para ele” (*Ibid.*), que passou a utilizar no GAC²⁵. E então eis que no GAC há três pessoas que se aplicam muito à gaita de foles: são o Carlos, o Rui Vaz e o José Pedro Caiado (*Ibid.*).

25 Sobretudo depois de uma viagem a Trás-os-Montes “sugerida” por Ernesto Veiga de Oliveira, fruto das suas visitas regulares ao Museu Nacional de Etnologia, onde ficou a compreender melhor o instrumento. “ Lá fomos nós a Aveleda para Trás-os-Montes, isso aí foi, também para mim, uma coisa importantíssima porque eu estava a começar a tocar gaita de foles. E não conseguia. Estava sozinho, não tinha ninguém que me ensinasse... eu e o Zé Pedro. Estávamos os dois, íamos para as caves da Comuna, pá, apertávamos aquilo, aquilo pareciam leitões a chiar... E é engraçado que fomos um ano à Festa dos Rapazes e eu só de estar com o gaiteiro a vê-lo tocar, quase por milagre, cheguei a Lisboa, peguei na gaita e comecei a tocar. Gaita essa, temas esses que depois entraram todos, quase todos os que eu tinha aprendido lá em cima, entraram no álbum do GAC, no “...E Vira Bom”. Portanto é engraçado seguir a linha, o fio condutor, destas coisas todas” (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014).

Luís Pedro Faro também adquiriu um corneto, instrumento que foi utilizado pelo coletivo:

Em Londres tinha comprado também um corneto, que é um instrumento (...) curvo bocal, da família das trombetas, trouxe um e o José Pedro Caiado, que foi de um grupo de música antiga que nós tivemos com o Pedro Caldeira Cabral, também foi à boleia, arranjou aquilo e a partir dali também outras pessoas dedicaram-se ao corneto, por acaso com o meu corneto [risos...] e apareceu assim...(*Ibid.*)

Na área dos cordofones foram introduzidos outros instrumentos, como o cavaquinho e a braguesa, levados para o coletivo por Domingos Morais²⁶ (que teve um convívio estreito com o coletivo) e foram incluídos com muito destaque no álbum *...E Vira Bom*.

Há uma altura que o Domingos Morais, que também de certa maneira trabalhou com o GAC, introduziu os cordofones para o GAC. Como havia bastante gente já que tocava viola, a transição para tocar braguesa ou cavaquinho não foi assim enorme, não foi assim tão difícil, mas com determinadas técnicas de cavaquinho, sim. Entretanto já tínhamos ido à Tebosa, ao pé de Braga, ao Domingos Machado. Conhecíamos o Domingos Machado, que já era conhecido do Ernesto Veiga de Oliveira e então isto abre um mundo inteiro para as afinações do cavaquinho, mostra-nos algumas técnicas, alguns de nós especializam-se mais, mas de facto nesse aspeto o Júlio foi bem mais à frente (*Ibid.*).

O GAC propôs uma nova imaginação sónica da música de matriz rural – centrada no potencial sonoro de instrumentos musicais e nas polifonias vocais identificados por Ernesto Veiga de Oliveira e por Michel Giacometti – que viria a ser explorada nos grupos de jovens urbanos que se constituíram nos anos seguintes. Luís Pedro Faro tem consciência desse pioneirismo:

Acho que não é exagero dizer que o GAC, nesse sentido, empurrou muita gente, trouxe muita gente a fazer música tradicional porque antes do GAC não havia nem Brigada Victor Jara nem Trovante, nem nada, nem o GEFAC, nem Cantos do Moinho, nada, nada disso. Depois dos nossos discos começam a aparecer músicas tal e qual, música de cordofones, música de aerofones, música vocal, algumas delas compostas por nós, como por mim, inspiradas pela música alentejana ou pela música da Beira (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

26 Refira-se que Domingos Morais se relacionou de perto com o Museu Nacional de Etnologia num âmbito profissional, pois foi transferido para esta instituição quando foi fechado o Curso de Educação pela Arte onde era professor.

Se a isto juntarmos alguns outros ingredientes, estaremos na presença de uma nova “fórmula de performance”, como refere Carlos Guerreiro:

O GAC foi um fenómeno, quase que, como o Tocárufar, em que começaram a aparecer réplicas e réplicas desta fórmula. Nós, digamos que inaugurámos uma certa fórmula de performance, com a introdução dos instrumentos tradicionais, com as polifonias, com a músicas do Giacometti, com as letras revolucionárias (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Esta “fórmula” rapidamente contagiou outros músicos. É preciso dizer que nesta altura de grande movimentação social e política, tudo acontecia muito depressa. Todos estes músicos envolvidos no revivalismo da música “tradicional” conviviam e se relacionavam, sobretudo através do GAC. Por exemplo, Júlio Pereira convivia muito com o GAC, apesar de não pertencer ao coletivo.

O Júlio Pereira, que era uma pessoa que constantemente está presente nos discos do GAC, porque tinha uma excelente técnica de viola, um som impecável, muito limpo, (...) E embora tocasse de ouvido, (...) mas apanhava de ouvido aquilo que a gente pretendia e depois fazia e executava brilhantemente. E então tinha muito contacto connosco e eu quero crer, acho que posso afiançar de certo ponto, porque ali ele apanhou, porque nós começámos a utilizar os cavaquinhos e as braguesas muito antes dele aparecer. Depois interessou-se, apaixonou-se e tornou-se um virtuoso a aprender as técnicas. Nós ficámos ... até certo ponto e ele disparou (Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

O GAC realizou centenas de “sessões” em meios populares por todo o país e tinha uma grande visibilidade porque acompanhava as mais variadas movimentações sociais e políticas:

A UDP era um partido minúsculo, em relação ao PCP, mas era quem mandava culturalmente no país através do GAC. Porque tu ligavas a rádio de manhã... quantas vezes, eu tinha um despertador que me acordava com a rádio, quantas vezes eu acordei ao som do GAC, pela manhã. Por exemplo, a Rádio Renascença, quando estava ocupada pelos trabalhadores, a edição começava “Aqui, Rádio Renascença, ao serviço da classe operária, dos camponeses e do povo trabalhador.” E depois entrava a música “Alerta! Alerta!”... Era uma coisa gloriosa (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014).

E segundo Guerreiro, crescia o movimento:

Não eram só os grupos que gravavam discos, mas eram nas comissões de trabalhadores, nas

comissões de moradores, nos sindicatos, nas escolas, faziam grupos destes por todo o lado. De maneira que aquilo foi um verdadeiro movimento. Inicia-se o movimento mas depois é para ver quem é que chega mais longe. No início de um movimento, há sempre uma grande competição entre os protagonistas, a ver quem é que chega mais longe, quem é que descobre aquela música, que ainda ninguém cantou, que nunca foi descoberta, que nem a Brigada Victor Jara conhece. E há aquele instrumento esquisito que tem dez cordas e uma boca que parece uma raia. (...) É nessa leva que é apanhado o Júlio Pereira, que descobre o cavaquinho e de repente, como dizia o Zeca, “não se pode com o Pereira, é cavacão de cú para cima, cavacão de cú para baixo...” porque aquilo tem um *boom* na sociedade portuguesa, que estava perfeitamente permeável àquilo. Também o Júlio Pereira e o Pedro Caldeira Cabral eram pessoas que frequentavam também muito o Museu e que falavam muito com o Ernesto (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Em pleno Processo Revolucionário em Curso, no cumprimento das andanças políticas em que estava envolvido no âmbito do GAC, o maestro Luís Pedro Faro contacta com um grupo de bombos perto de Ermesinde:

Numa dessas viagens, portanto relacionadas com o período fervilhante, de agitação política, numa dessas viagens eu vou para Norte e saio em direção a Ermesinde e então havia um pequeno grupo de bombos conhecidos como Zés Pereiras e que eu encontro pelo caminho e fico completamente fascinado com a percussão porque a percussão, por si, motiva-me muito (*Ibid.*).

De acordo com o que o maestro relatou, o som daquele conjunto de instrumentos fascinou-o. O ouvido atento à realidade concreta do som que estava ali a ser emitido, a abordagem de Luís Pedro Faro em relação à música de matriz rural dá conta de uma sensibilidade particular, confrontando-se com o que se verificava no seu meio envolvente, ou seja nas camadas cultas da sociedade lisboeta. O maestro encanta-se, não pela imagem romântica que emana do “quadro bucólico” que representa o conjunto destes três percussionistas, mas pelo valor intrínseco do som que estava ali a ser produzido.

Ouvi as vozes, as diferentes vozes que os instrumentos estavam a fazer e escrevi num papel, quando parei o carro, escrevi isso e logo naquela altura encomendei, comprei logo um bombo de altura média, um timbalão e uma caixa, portanto o trio fundamental. E trouxe-o para o GAC e houve gente que depois se entusiasmou e comecei a ensinar (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Luís Pedro Faro utiliza com frequência o termo “paternalismo” para se referir à forma como a música de origem rural era sentida nessa altura pelas camadas cultas da sociedade com que convivia.

Para reforçar essa ideia do paternalismo em relação à música tradicional em geral, dizer que quando nós começámos a tocar aqui, quando aparecemos, os altos dirigentes da UDP achavam aquilo de um populismo bacoco, uma coisa grosseira, mas depois as ditas “massas” encarregaram-se de os desmentir porque passaram a adorar ouvir aquilo, quando nós fizemos um espetáculo no Pavilhão dos Desportos, fizemos uma entrada, ainda sem gaita de foles, mas só deste conjunto de bombos, timbalões e caixa e dois cabeçudos, fizemos uma entrada que as pessoas deliraram e então já não havia comício da UDP que não tivesse o GAC, o GAC estava sempre, mas que não tivesse os bombos também, não tivesse esse conjunto. Eu fartava-me de rir depois cá por dentro, da ignorância, enfim, da mesquinhez, da pobreza de espírito dessas pessoas, só podiam ser pobres de espírito por não ver realmente essa força que tem (*Ibid.*).

É certo que, depois da divisão do CAC, o GAC nasceu já com uma forte ligação à UDP e a relação entre música e política foi assumida desde o início. No entanto, é interessante analisar o desenvolvimento deste relacionamento, o confronto entre sensibilidades naturalmente diversas dos artistas em relação aos políticos e a forma como estes dois universos se relacionaram e interinfluenciaram.

2.4 Reemergência da sanfona em projetos com músicos galegos

Antes do 25 de Abril e, portanto, das actividades no âmbito do GAC, José Mário Branco e Luís Pedro Faro fizeram arranjos musicais para um disco de Miro Casavieja, músico galego, que incluíam uma sanfona. No período de gravações, realizadas em Madrid, o maestro aproveita “para ver em detalhe a complexidade que é um instrumento como a sanfona” (*Ibid.*), afirmando que em Portugal, nessa altura, o instrumento era uma novidade, e que:

Só anos mais tarde, tenho impressão que Manuel Tentúgal que apareceu com a sanfona e mais ninguém se tinha atrevido a construir sequer uma. O Carlos Guerreiro, em casa de quem eu vi umas esculturas de madeira fantásticas, hiper-realistas, depois construiu a sanfona e depois construiu vários instrumentos para os *Gaiteiros*. Nesta altura, acho que

posso afiançar com alguma confiança que a sanfona era um instrumento inexistente em Portugal. Daí a grande surpresa, quando encontrei o Miro Casavieja com uma sanfona²⁷. De repente foi um transporte à Idade Média quase, porque a sanfona dele não era, a reprodução não era de uma sanfona barroca, só conhecia das gravuras e dos presépios do Machado de Castro, há uns sanfoneiros ali... e até tocado de maneira diferente, a tiracolo, enquanto o Miro tocava com a sanfona pousada nos joelhos, nas pernas. E era um modelo realmente mais antigo, por assim dizer. E então, ao ver aquilo, foi realmente uma experiência muito gratificante! Embora tivesse tido contacto com... Uma vez tive um encontro de coros “Ah, quelle joie!” (?), era no sul de França, em Provença e havia lá muitas “vièles à roue” com um formato diferente, um formato de bojo de alaúde, mas ainda que de raspão... Mas contactar assim tão de perto foi a sanfona do Miro, foi o grande impacto. Mas era um instrumento extremamente dispendioso para nós, naquela altura realmente era um bocado incomportável para mim (*Ibid.*).

Parece razoável deduzir, a partir deste relato, que uma sanfona só não se veio juntar à lista dos instrumentos que Luís Pedro Faro “trouxe” para o GAC, por uma razão de limitação orçamental, pois era um instrumento “extremamente dispendioso” (*Ibid.*).

27 Luís Pedro Faro levou consigo, depois desta visita ao seu amigo cantor, um livro para mostrar aos restantes membros do GAC: “Não é que eles desconhecem, mas ficavam pelo menos mais familiarizados com isso e nessa altura trouxe um livro do Faustino Santalices que é naquela altura um bocado a bíblia” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Capítulo III

Capítulo III

Carlos Guerreiro. História de vida.

Neste capítulo, vou apresentar a história de vida do músico e construtor de instrumentos Carlos Guerreiro. Com um percurso multifacetado repartido entre a composição musical, a construção de instrumentos musicais e a prática performativa a solo e no seio de agrupamentos com orientações tão diversas quanto a prática de canto coral, a recriação de música “tradicional” em contexto urbano e a música de contestação e intervenção política, vou abordar o seu percurso de vida como um dos contextos que viu reemergir a Sanfona em Portugal, após um período de ausência do universo performativo. Procurei agrupar os episódios da sua vida e as concretizações mais relevantes para este trabalho em torno de quatro eixos fundamentais, que considero terem sido modeladores de todo o percurso artístico e musical de Carlos Guerreiro. A ordem por que estes eixos aparecem citados não segue uma linha cronológica e os acontecimentos incluídos neles apenas aparecem ordenados cronologicamente no interior de cada eixo.

Tendo atravessado um contexto histórico particularmente conturbado, pelas movimentações generalizadas da sociedade portuguesa em torno da Revolução do 25 de Abril de 1974, a perspetiva narrada pelo músico e construtor de instrumentos musicais Carlos Guerreiro da sua história pessoal vem enriquecer enormemente o meu entendimento de toda esta época. Estes tempos especialmente marcantes deixaram, no meu entrevistado, uma memória muito viva da maior parte dos acontecimentos, proporcionando maior clareza na minha pesquisa. De acordo com Cole e Knowles (2001), as histórias de vida proporcionam um entendimento avançado sobre como se estabelecem as complexas interações entre os indivíduos e os contextos sociais e institucionais onde estão inseridos. As vidas individuais carregam um legado coletivo, contendo elementos que ilustram também a memória social de um grupo ou de uma comunidade (Liamputtong 2007). Ao contar-se a história de uma vida, está a contar-se também a história daqueles que com ele estabeleceram relações privilegiadas e a história / memória de um tempo específico. Carlos atuou num contexto social, cultural e

político muito particular. Através da sua história de vida, é possível perceber nuances desse cenário que de outra forma seria difícil conseguir.

Foi ainda em colaboração com Carlos Guerreiro que criei a performance *Música no Palheiro*, um concerto de temática agro-pastoril, no âmbito da Festa da Lã, que será descrito no último capítulo.

3.1 “Poesia e Música de Acção”

“Canções de protesto”, “canções dos homens livres”, “canções dos partidários”, “canções de resistência” (Lopes-Graça 1973, 250) e, mais tarde, “canto livre”, “canção de esquerda”, “canto coletivo”, “canção popular” (Côrte-Real 1996, 142) e ainda “canção de intervenção” (José Afonso, *Página um*, Lisboa, 31.03.1977) são alguns dos termos mais correntemente usados, e que se referem a um tipo de canção que é “a que pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando a acção” (Lopes-Graça 1973, 249) e que se caracteriza pela utilização de “poesia e música de acção” (*Ibid.*). Este tipo de canção está “intimamente ligada à Revolução de 1974, não apenas ao golpe militar em si, (...) mas a todo o processo de preparação para a Revolução, iniciado já nos anos 40, de crítica ao poder vigente pelas precárias condições de vida do povo, e especialmente desenvolvido a partir de 1960 pelo agravamento da situação nacional devido principalmente à guerra nas províncias ultramarinas” (Côrte-Real 1996, 142). Encontramo-la ainda, mais tarde, “ligada a um processo de militarização revolucionária desenvolvido imediatamente após a Revolução, que se estendeu por alguns anos, até ao início da década de oitenta” (*Ibid.*). José Afonso, uma das referências de Carlos Guerreiro, com quem tocou durante quase dois anos, afirmou que “a canção de intervenção implica um envolvimento, com identificação crescente do próprio cantor com aquilo que se está a passar nas diversas lutas, por mais heterogêneas que sejam, nas quais ele de certo modo intervém, não apenas ao nível da canção. A sua identificação com essa luta compromete-o como homem político” (José Afonso, *Página um*, Lisboa, 31.03.1977). Esta relação entre música e política, defendida aqui por José Afonso, verifica-se amplamente no discurso de Carlos Guerreiro, quando questões de ordem política estão muitas vezes

na origem de determinadas ocorrências e opções musicais ou impõem mudanças dentro das coletividades e instituições a que está ligado.

Carlos Guerreiro envolveu-se ativamente ao longo do seu percurso musical e artístico com este universo poético-musical de contestação, tanto se atendermos às especificidades dos temas compostos por ele²⁸ como às coletividades que integrou e aos músicos que acompanhou, como desenvolverei já a seguir.

3.1.1 Os tempos de liceu, cantando “tudo aquilo que estava proibido”

Carlos Guerreiro nasceu a 26 de julho de 1954. Aos 13 anos teve a primeira viola, oferecida pelo pai. Carlos sempre gostou muito de música e principalmente de cantar. Aos 15 anos, começou a cantar e a tocar no liceu, integrando-se, de certa forma, naquilo que é corrente designar-se como “Movimento dos Baladeiros”:

Quando eu já tocava umas coisinhas, vem o movimento dos baladeiros, o *zip-zip*, tinha os meus 16 anos e fiquei doido... Sabia aquelas músicas todas, inclusivamente (...) fui ver ao vivo um *zip-zip*, pela primeira vez na vida foi cantada a *Pedra Filosofal*, a primeira vez que apareceu o Manuel Freire em cima de um palco. E eu bebia aquilo tudo e cantava e depois fui compondo também as minhas músicas, porque eu depois simultaneamente também era contra o regime, porque era giro ser contra o regime, e eu era, claro, de maneira que aquilo era um bocado o meu desporto radical, aquela coisa de convidarem-me para cantar e depois eu ir cantar, mas isto tudo claro que a um nível muito, muito elementar, éramos miúdos do liceu (...) As baladas tinham uma certa magia... A ideia de transmitir ideias através da música, transmitir opiniões... (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Desde cedo interessou-se pela música contestatária, fascinado pelas composições de autores como Zeca Afonso, “mas não era o principal, porque ele tinha muito pouca visibilidade”, começando ele próprio a compor música seguindo esta linha de contestação política:

Eu desde muito cedo, a minha atividade musical se direcionou para a política, para a contestação social. Também fiz as minhas composições, tinha uma cassette com as minhas composições dos 17 anos, evidentemente muito pueris... Eu hoje nem tenho propriamente

28 Tendo começado por compor música de índole contestatária enquanto estudante de liceu, Carlos Guerreiro tem vindo a compor música no âmbito de diversos projetos, e sempre marcadamente com um carácter contestatário e de crítica social e política, como no âmbito do GAC – *Vozes na Luta* e dos *Gaiteiros de Lisboa*, entre outros.

coragem para ouvir aquilo... Mas no fundo tudo começou assim. Aí ganhei algum estatuto de estrela do liceu, porque eu era o único que fazia isso, havia muita gente a tocar viola e a cantar música inglesa e coisas até do Zeca Afonso, era pessoal que participava nas festas do liceu, mas assim esse caminho... Eu aos 16 anos estava proibido de cantar no liceu, que era uma coisa que hoje me orgulha de certa forma. Faziam-se no anfiteatro do liceu aos sábados, faziam-se sessões semiclandestinas de canto revolucionário, que eram sessões políticas ao mesmo tempo, eu era frequentemente convidado para ir cantar. Acho que nunca houve problemas, a PIDE nunca se chateou muito com isso porque éramos muito miúdos, éramos miúdos de 16, 17 anos, de maneira que não se pode dizer que tenha tido uma atividade subversiva, a fugir à PIDE e tal (*Ibid.*).

Apesar de serem, nessa altura, apenas “miúdos do liceu”, Carlos lembra: “mas mesmo assim, os miúdos de quinze, dezasseis anos já tinham uma grande consciência política naquela época”. Carlos tinha sido proibido de cantar nas festas do liceu porque cantava “tudo aquilo que estava proibido, desde o Zé Barata Moura ao Zeca Afonso, cantava tudo” (*Ibid.*). Depois da proibição, Carlos pôde continuar a cantar nas festas do estabelecimento de ensino desde que sujeitasse o seu repertório a uma censura prévia por parte da direção da escola. Numa fase posterior já os jovens organizavam festas “semiclandestinas” e, sendo a ideia subjacente “desafiar as autoridades”, estas não eram informadas dos eventos. É neste contexto que Carlos era “frequentemente convidado para ir cantar”, após ter sido proibido.

Um dia, desafiado pelo professor de Educação Física, foi a um *meeting* no Instituto Nacional de Educação Física, tinha então 16 anos:

Pela primeira vez na vida, saí da casca, saí daquela coisa que nem chegava a ser clandestinidade, ninguém ligava nenhuma a putos da minha idade, de maneira que não corria perigo nenhum. (...) Estavam (lá) simplesmente os meus ídolos todos. Estava o Padre Fanhais. Eu cantei com a guitarra do Padre Fanhais, tinha cordas pretas... que me deixou completamente deslumbrado. Depois, havia um rapazinho magrinho, lourinho aos caracóis, muito magrinho, chamado Mário Viegas que dizia uns poemas. Depois havia um rapaz também magrinho que tinha uma voz muito gira e cantava umas coisas giras chamado Pedro Barroso. E depois havia o Zeca Afonso que invariavelmente nestas coisas estava presente mas não cantava e então encontrávamo-nos todos na casa de banho para planear uma estratégia e tal e o Zeca lá foi dizer uma coisas e era assim a participação dele, ele estava sempre proibido de cantar nestas coisas, mas nunca deixava de dizer qualquer coisa. E pronto, foi assim a minha experiência, em Almada, no liceu de Almada eu andava a brincar

num jogo de adolescentes e tal e ali já era a sério, porque depois vinha o Fanhais e dizia «Eh pá, os gajos estão ali todos, já estão ali não sei quantos, que eu conheço-os», a PIDE caía ali pá... Mas pronto, aquilo passou-se e não teve mais consequências nenhuma e eu continuava a fazer as minhas cantigas, muito más, mas pronto, era o que se podia fazer (*Ibid.*).

3.1.2 Canto em coro e contestação

Iniciando o seu percurso musical com estas primeiras experiências de liceu, em que canta e toca guitarra “a um nível muito, muito elementar”, como ele próprio refere, Carlos Guerreiro vai prosseguir as suas atividades musicais sempre de uma forma muito ativa, se considerarmos a grande diversidade de participações que tem e as diferentes coletividades com que se envolve²⁹. Continuando atento politicamente e seguindo a linha interventiva e revolucionária que tinha encetado um pouco atrás, Carlos Guerreiro passou a integrar uma coletividade onde a música representava uma forma de contestação ao regime político, pelos compositores que eram abordados³⁰. Em 1972 entrou para o Coro da Incrível Almadense, um grupo coral dirigido nessa altura pelo Maestro Luís Pedro Faro e sediado na Sociedade Filarmónica Incrível Almadense, uma instituição centenária que mantém uma importante oferta cultural, recreativa e desportiva em Almada desde meados do século XIX. Esta instituição teve uma grande importância, não só para Carlos, mas para a população de Almada em geral numa altura em que “ser de Lisboa ou ser de Almada fazia uma grande diferença. Almada era província praticamente, ainda hoje se nota essa diferença” (entr. Carlos Guerreiro 2014), ao proporcionar aos Almadenses uma formação musical, coral e de prática instrumental, para além da oferta cultural regular com, entre outras, sessões de teatro e música.

Neste novo contexto, contactou pela primeira vez com a polifonia (este importante aspeto é desenvolvido mais abaixo, no segundo eixo) e com um repertório

29 Pedi a Carlos para ler a história de vida que tinha escrito sobre ele, de forma a ele poder realizar os comentários que achasse pertinentes. Neste ponto, Carlos mostrou-me que gostaria de ver incluído um aspeto da sua atividade musical, antes de entrar para o Coro da Incrível Almadense: fazia, por essa altura, as “primeiras partes de um grupo de dois amigos que tinham um espetáculo de hipnotismo”, a convite deles, em várias freguesias do concelho de Almada. Foi, nas suas palavras, uma fase muito importante da sua vida, pois era a primeira vez que recebia dinheiro em troca de cantar e tocar.

30 “No coro da Incrível acabei por cingir duas coisas apenas: música tradicional portuguesa com arranjos exclusivamente do Graça e música do Renascimento” (Entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

coral que incluía temas considerados de contestação ao regime. As *canções Regionais Portuguesas* de Fernando Lopes-Graça, uma das personalidades mais marcantes e ativas neste domínio de ação, são disso exemplo³¹.

Eu lembro-me que (...) no nosso repertório cantávamos uma coisa que, por exemplo, o Lopes-Graça tinha arranjado, uma coisa tradicional que se chamava *Os homens que vão para a guerra*, que era muito bonita e essa era uma verdadeira canção subversiva na altura. Chegava a haver pessoas que se levantavam do público e iam-se embora, porque não concordavam, porque achavam que aquilo era contra a guerra colonial. Aquilo era contra todas as guerras, no fundo. Mas sendo um tema tradicional português, se calhar até teria sido feita ou composta na altura da Batalha de La Lys, ou uma coisa no género, na Primeira Guerra Mundial, mas aquilo na altura tinha uma atualidade porque estávamos em plena guerra colonial (*Ibid.*).

A atividade coral de Carlos desenrolou-se num período em que a censura política estava plenamente ativa. Quando se deu o 25 de Abril, O Coro da Incrível Almadense viveu as necessárias ruturas, fruto dos tempos conturbados pós-Revolução.

Com isto tudo chega o 25 de abril. Era uma altura em que aqueles grupos muito unidos como era o nosso já não era um grupo tão unido assim porque cada pessoa já começava a ter outros contactos fora do grupo, a nível partidário, eu lembro-me que na altura andava toda a gente muito preocupada em relação ao partido que iria escolher, era praticamente obrigatório escolher um partido, ninguém sabia nada de partido nenhum inclusivamente. Sei que isso tudo entrou naquela fase convulsiva do pós-25 de abril, em que rapidamente o grupo começa a estoirar porque há os do PCP e depois há os do MRPP, e depois há os da UDP e nunca mais se entendem e às tantas um grupo em que era toda a gente unida, já eram todos inimigos uns dos outros (*Ibid.*).

31 Na impossibilidade de publicamente fazer ouvir as “Canções Heroicas”, logo em 1946 surgem como resposta os cantos tradicionais do povo português harmonizados por Lopes-Graça que a este respeito escreveu: “A história das “Canções Regionais Portuguesas” pode, em certa medida, considerar-se solidária da história das “Canções Heroicas”. É o caso que, quando em 1946 foram proibidas, para que o agrupamento coral já então formado e atuante pudesse prosseguir o seu voluntário apostolado cívico, de par com uma prestante assistência de ordem cultural junto das coletividades populares que constantemente solicitavam a sua cooperação, necessário era, de toda a evidência, mudar de tática. Mudar de tática significava que arranjassem um repertório de cantos que promanassem de uma realidade coletiva, de algo em que o povo se reconhecesse e mediante o qual se exaltasse nos sentimentos e nas suas aspirações a um viver pátrio íntegro e limpo de aviltamentos. Essa realidade coletiva, essa matéria identificadora, era, entendemos nós que era, a canção tradicional portuguesa, oferecida, não na sua natureza de puro documento folclórico – o que seria uma solução simplista e de menor operância pedagógica pois que também estava na nossa mente uma acção educadora –, mas sim transformada e aprofundada na sua significação e na sua essência estética e social. E assim nasceram as versões corais das “Canções Regionais Portuguesas” que, durante cerca de trinta anos, constituíram o forçado mas não menos atuante sucedâneo das quase à nascença assassinadas “Canções Heroicas”, no seu confluente propósito de servirem a grei portuguesa, para sua exaltação e ilustração” (texto do disco *Canções Heroicas / Canções Regionais Portuguesas*, 1960).

3.1.3 *Vozes na Luta*: sonoridades em tempos de mudança

Até agora habituado a contestar na clandestinidade, com o 25 de Abril o cenário mudou vertiginosamente: a censura foi abolida e os entraves à liberdade de expressão foram levantados.

A canção de intervenção inundou verdadeiramente os meios de comunicação social. Na televisão, na rádio, nos gira-discos e nos gravadores, pelas ruas em carros equipados com potentes megafones, circulando livremente por todo o país, a canção de intervenção estava sempre no ar. O universo sónico de Portugal transformou-se repentinamente. A sua responsabilidade, legitimada no dia da Revolução, levou os cantores a associarem-se, a refletirem sobre o seu papel na sociedade e a delinear novas estratégias de atuação para o futuro (Côrte-Real 1996,158).

É neste cenário de mudanças profundas que José Mário Branco, recém chegado de exílio, pede ao Coro da Incrível Almadense e ao Coro da Juventude Musical Portuguesa para se juntarem ao projeto do Grupo de Acção Cultural – *Vozes na Luta* (já depois da cisão do CAC). Ambos os coros eram dirigidos, nessa altura, pelo maestro Luís Pedro Faro. Carlos Guerreiro recorda-se da sua entrada no GAC, quando tinha vinte anos. A forma como se conjugaram circunstâncias pessoais, sociais e políticas na nova conjuntura que então se vivia, proporcionando oportunidades únicas aos músicos da altura, fazia com que o momento fosse sentido com grande e vertiginosa euforia.

Depois onde eu acho que fui mesmo posto no sítio que me trouxe até aos dias de hoje foi a seguir ao 25 de abril quando o Zé Mário chegou a Portugal, ele e o Luís Pedro Faro já se conheciam anteriormente doutras andanças. O Zé Mário tinha formado o Colectivo de Acção Cultural e pediu ao Luís Pedro para fazer os arranjos desse disco. A maior parte dos temas, aliás, eram temas que o Zé Mário trazia dentro do seu percurso normal de cantor, provavelmente para gravar o seu disco, como o Sérgio também gravou. E então nessa altura, tudo começou a acontecer. Eu entretanto já tinha 20 anos, acho que tive a idade ideal no 25 de abril, a idade ideal que se poderia ter no 25 de abril. Era o princípio de tudo para mim, para mim tudo era novo. Entrei para o Conservatório para fazer o curso de Educação pela Arte, também com professores altamente progressistas e o próprio curso em si era um curso completamente inovador em termos pedagógicos e artísticos, de maneira que tudo se conjugou ali num determinado momento para eu seguir um caminho com alguma segurança, ou pelo menos a segurança que eu achava que tinha.

(...) Entrámos para o estúdio para fazer coros e quando saímos, já não era o disco do José

Mário Branco, já não era o disco do Colectivo de Acção Cultural, mas era o disco do Grupo de Acção Cultural, do qual nós já fazíamos parte, eu, a Lena, a Beca, o Luís Pedro Faro [do Coro da Incrível Almadense], e depois também havia gente do coro da Juventude Musical Portuguesa: o Eduardo Paes Mamede, a Toinas, a Graça, o Necas. A par dos outros que já lá estavam, que era o José Mário Branco, o Afonso Dias, o Fausto que entretanto com a nossa entrada saiu, não sei se teve a ver com a nossa entrada, mas tudo aquilo também estava em grande convulsão, repara que do primeiro Colectivo de Acção Cultural fazia parte desde o Manuel Alegre ao José Jorge Letria, aliás ele foi criado em casa do José Jorge Letria no dia 1 de maio de 74, mas fazia parte toda a gente, claro que aquilo foi-se depurando, depurando, depurando, até que ficou praticamente nas mãos do José Mário Branco e ligado à UDP, de maneira que toda a gente que não concordava com essas viragens à UDP ia saindo. Aí acabou por ficar praticamente o José Mário Branco e o Afonso Dias, que depois foi deputado da UDP. Mas para além dessas duas figuras, que tinham começado o grupo, havia toda a malta dos coros que ainda éramos muitos, éramos mais de dez, e esses é que começaram aos poucos a ser o GAC. Mais o João Lóio do Porto, e depois também havia um GAC Norte e havia outra gente do Porto mas ao nível de composição, quem compôs de forma determinante para o grupo foi o João Lóio. (...) O CAC fazia as chamadas sessões, iam dez gajos para cima do palco, cada um com uma viola, iam desde o Vitorino, ao José Mário Branco, ao Fausto, ao Zeca Afonso, ao Sérgio Godinho, cada um cantava a sua e pronto, isso era a ação do CAC, não havia mais nada. Esses é que foram se desmembrando e ficaram só o José Mário e o Afonso Dias, que eram os únicos que estavam ligados à UDP e mais a malta toda dos coros dos quais eu fazia parte, que não estava muito politizada, mas um ou outro estando politizados, como o João Lisboa, agradava-lhes aquela música. Porque ao mesmo tempo a música era de grande qualidade (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Carlos Guerreiro integrou este coletivo entre 1974 e 1979, tendo participado em todas as gravações de discos — *A cantiga é uma arma* (1975); *Pois Canté!!* (1976); *...E Vira Bom* (1977); *..Ronda de Alegria!!* (1978)³² — e tendo realizado um número muito significativo de “sessões”, que eram os momentos performativos do GAC, geralmente acompanhando manifestações populares.

32 Citei os LPs. Quanto aos *singles*, foram editados: *Alerta / Em vermelho, Em multidão* (1975); *Aos Soldados e Marinheiros / Ronda do Soldadinho* (1975); *A Cantiga É Uma Arma / Viva a Guiné-Bissau* (1975); *A Luta Dos Bairros Camarários / A Luta do Jornal do Comércio* (1975); *A Internacional/Classe Contra Classe* (1975); *Até à Vitória Final / o exército do povo* (1975); *O poder aos operários e camponeses / Povo Em Armas* (1975) ; *Soldados ao Lado do Povo / Zé Diogo* (1975); *Hino da reconstrução do Partido / No Sistema Capitalista (por editar?)*; *Contra a Repressão no Brasil (sangue em flor / Brasil 77)*; *Marchas Populares - o povo canta na rua / o desfile / a festa é nossa / o circo de fachos* (1978) (Cruzamento de dados: Wikipédia – GAC; Reedição em CD dos discos do GAC, Iplay / Edições Valentim de Carvalho, 2010).

No seio do GAC, Carlos tinha a seu cargo frequentemente as vozes solistas e também a execução de alguns instrumentos musicais, como a gaita de foles. Também compôs música para este coletivo, como por exemplo a canção *Zé Diogo*, com letra de João Lisboa, editada no single *Soldados ao lado do Povo / Zé Diogo* (1975) e posteriormente no álbum *A cantiga é uma arma* (1975). A letra desta música [Anexo 2], possui um teor inconfundivelmente revolucionário, apelando à “revolta” das “classes trabalhadoras exploradas”.

Esta música³³

inspirou-se quase literalmente numa carta aberta do tratorista-vingador da exploração do latifundiário Columbano Monteiro dirigida à imprensa “m-l” [marxista-leninista] da época e foi composta vinte e quatro horas antes de uma estreia torridamente revolucionária em Castro Verde (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010).

Outro tema da sua autoria é *No Tarrafal Era a Morte*, uma música que o coletivo dedicou ao cantor José Afonso e que faz parte do disco *...E Vira Bom* (1977).

Algumas figuras que se encontravam ativamente envolvidas nestas andanças musicais eram muito mediáticas: exilaram-se devido à atividade contestatária ao regime autocrático e tinham um percurso artístico muito valorizado pelos jovens músicos que frequentavam os dois coros. Essas figuras eram verdadeiros “mitos” para esses jovens, atentos aos acontecimentos políticos de um Portugal conturbado e em transformação. O “endeusamento” destas personalidades deve ser equacionado na movimentação que ocorreu nos meios musicais desta altura. Efetivamente, obtive testemunhos que reforçam esta ideia, nomeadamente de Luís Pedro Faro, maestro dos dois coros, uma figura central de todo este processo:

Essa parte do coro da Juventude, quando houve a cisão, quase mudou de armas e bagagens para o GAC, de certa maneira seduzida pelas figuras que lá existiam: o José Mário Branco, o Fausto, o Afonso Dias, mas sobretudo o Zé Mário, com o qual eu tinha uma relação já desde o ano de 1970, que tinha conhecido em Paris (entr. Luís Pedro Faro 2014).

33 Depois de, a meu pedido, ter lido a história de vida que escrevi sobre ele, Carlos Guerreiro contou-me, por telefone, um episódio de que se lembrara, relativamente ao assunto aqui relatado, e que o terá marcado profundamente. Segundo recordou, uns anos passados sobre este episódio “revolucionário”, teve uma aluna no Centro Helen Keller que se lhe apresentou como sendo de Castro Verde. Descobriu então que os pais da aluna trabalhavam para o latifundiário Columbano Monteiro, antes deste ser assassinado em 1975 pelo “tratorista Zé Diogo”, conforme relata esta canção, tendo ficado “na miséria por causa do ato do Zé Diogo”. O conhecimento desta história, apresentando a Carlos Guerreiro duas dimensões opostas desta tragédia, provocou-lhe um grande desconforto (entrevista por telefone a Carlos Guerreiro, junho 2015).

De seu lado, Carlos Guerreiro também assume esse argumento:

Eu estava simultaneamente dentro e fora [do GAC], eu simultaneamente era músico, que tocava nesses concertos, e fã. Porque eu gravava aqueles concertos todos para depois ouvir em casa, na qualidade de fã. É que o Zé Mário era um mito, não sei se estás a ver (entr. Carlos Guerreiro 2014).

E também em relação a outros músicos que acompanhou, como é o caso de José Afonso (desenvolverei este relacionamento mais abaixo), que era outro dos seus “ídolos”:

(...) Foi muito importante para mim, o Zeca para além de ser um dos santinhos do meu altar, o Zeca para mim já era um mito. Eu lembro-me, quando eu fazia judo, o Zeca também fazia judo, e um dia encontrámo-nos no Judoclube de Portugal, na bancada, ele estava a uns metros de mim e eu durante o tempo todo só olhava para o Zeca, olhava muito pouco para os combates. E depois ele viu-me tanto olhar para ele que me chamou. E eu tive tanta vergonha que me fiz desentendido e não fui... Isto para dizer que... Eu tive a sorte de ter tocado com a maior parte dos meus ídolos, o que para mim é uma honra do destino (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Esta admiração parece surgir como uma consequência natural numa época que em Portugal se viveu com agitação e exaltação, num tempo de trânsito de uma liberdade inicialmente negada e depois reencontrada. A efervescência do momento propiciava o estabelecimento de relacionamentos apaixonados. Este é, na minha perspetiva, um elemento importante para a compreensão de todas estas movimentações.

Grupo nascido no calor da Revolução de Abril, O GAC – *Vozes na Luta* começou por compor música “de agitação e propaganda, em ligação estreita com as lutas imediatas e concretas *da classe operária e do povo trabalhador*, emparelhadas com as versões e reinvenções dos hinos clássicos do Movimento Comunista Internacional” (Pacheco In GAC – *Vozes na Luta*, 2010). A atividade do grupo foi “orientada para o apoio à luta dos trabalhadores, para o apoio à luta pela democracia popular e pela ditadura do proletariado, pelo apoio à reconstrução de um verdadeiro partido de vanguarda da classe operária” (*Diário Popular* 14.2.75, *cit.* In Pacheco 2010). Empenhados ao lado do “povo”, o GAC calcorreou o país “em múltiplas atuações (gratuitas) em fábricas, herdades, quartéis, bairros populares” (Pacheco In GAC – *Vozes na Luta*, 2010), sendo que o trabalho composicional do grupo era feito em concomitância com esta agitada atividade política.

Para além desse repertório, nós tínhamos que atender a um serviço público de apoio político-musical, nós passávamos a vida a cantar em tudo o que era greves, manifestações, ocupações, estávamos lá sempre, de maneira que este trabalho sobre a música tradicional era uma coisa que tinha que decorrer concomitantemente com a luta política que fazia parte da nossa plataforma. (entr. Carlos Guerreiro 2014)

O trabalho composicional do GAC prosseguiu, conquanto a atividade política intensa lhe deixava espaço, abrindo caminho, como já abordei, para uma linha em que se inseriram pouco a pouco mais elementos de proveniência rural. Depois, houve um momento em que essa linha foi plenamente assumida pelos membros do GAC, que é a partir do álbum *...E Vira Bom*. Desenvolverei esta ponte no quarto eixo — Etnografia, mais à frente.

3.1.4 Acompanhando alguns cantores mediáticos

A seguir à extinção do GAC, Carlos continuou a desenvolver atividade musical numa linha interventiva, relacionando-se e acompanhando em concerto algumas personalidades mediáticas do canto de intervenção, como José Afonso, ainda na década de setenta ou, já na década de oitenta, Sérgio Godinho. Em 1977, no último concerto do GAC no Teatro Maria Matos, em Lisboa, num espetáculo onde também participava José Afonso, Carlos Guerreiro teve a oportunidade de o acompanhar numa *tournee* em Espanha. O cantautor precisava, segundo Guerreiro, de um músico polivalente, alguém que cantasse e tocasse cavaquinho, percussões e viola (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014).

O Zeca foi determinante para mim a vários níveis, mas ao nível da música em si, enquanto mestre, em relação à forma de cantar certas coisas, de articular, sobretudo lembra-me muito o Zeca quando estou a fazer divisão silábica e prosódia, porque ele nisso era um gajo rigoroso e é nessa altura que nós começamos a estabelecer as nossas fasquias. Deixei de tocar com o Zeca porque entretanto fui tocar para a Comuna as peças que ele andou a compor, ele também ia parar de tocar uns tempos e tal, e depois entrou o Júlio Pereira e os acompanhantes digamos tomaram outro rumo, nessa altura ele passou a ter uma banda organizada e pronto, eu também fui à minha vida (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Em 1981, depois de viver dois anos nos Açores, Carlos voltou a Lisboa, onde recebeu o convite por parte de Fausto Bordalo Dias para fazer o concerto *Por este rio acima* no Coliseu: “Para mim, esse concerto foi o concerto da minha vida: cinco mil pessoas no Coliseu, uma coisa verdadeiramente olímpica” (*Ibid.*). Entretanto por razões que Guerreiro não revela, no decorrer do processo desse mesmo concerto, ele e Fausto “arrefeceram relações”. A partir de 1983, começou a trabalhar com Sérgio Godinho que, nessa altura, segundo Carlos Guerreiro, procurava um músico versátil. Para além de participar nas gravações do álbum *Na Vida Real* (Polygram 1986), acompanha-o em numerosos concertos durante os cinco anos seguintes. O relacionamento profissional proporcionou entre os dois músicos uma amizade profunda, que ainda hoje se mantém (*Ibid.*).

3.2 A descoberta da polifonia num meio erudito

A entrada de Carlos Guerreiro no Coro da Incrível Almadense em 1972 e o contacto com o Coro da Juventude Musical Portuguesa foram determinantes no seu percurso porque corresponderam à descoberta de um universo musical radicalmente diferente daquele a que estava habituado nos ambientes que frequentava em adolescente. Carlos descobriu a Polifonia ao mesmo tempo que entra num meio erudito que, apesar de amador, tinha uma orientação no sentido da realização de repertório erudito, escrito para ser cantado por profissionais. Contacta diretamente com a música escrita, com obras de compositores renascentistas, com as obras de Fernando Lopes-Graça e fica “deslumbrado”: “Onde eu acho que comecei a encontrar o fio da minha meada foi quando eu entrei para o Coro da Almada, para o Coro da Incrível Almadense” (entr. Carlos Guerreiro 2014). Os dois coros, porque tinham o mesmo Maestro nessa altura, “eram praticamente coros irmãos” (*Ibid.*), sendo muitos os trânsitos entre Lisboa e Almada semanalmente por parte dos membros do Coro.

Nunca tive uma relação muito regular, mas algumas vezes fiz isso, vinha aos ensaios também do Coro da Juventude porque o repertório era praticamente igual, o Maestro era o mesmo e eu sentia-me bem entre aquela malta, sentia-me mais velho, pelo menos, e mais culto e mais interessante... E foi nesse contacto com essa gente que eu comecei a reformular as minhas

escolhas, os meus gostos e as minhas opções musicais. Para já, através do Coro, comecei a ter contacto com coisas que me eram completamente desconhecidas e que fiquei a adorar, como o repertório coral do Renascimento, até algum repertório medieval. Evidentemente nós fazíamos dois tipos de repertórios, fazíamos repertório estrangeiro, onde cantávamos coisas da Renascença e o repertório português onde só cantávamos coisas do Lopes-Graça, os arranjos do Lopes-Graça, todo aquele repertório que a gente sabe, das recolhas que ele fez com o Giacometti, enfim. A partir daí, a minha fasquia musical em termos de qualidade e de gosto começou a subir, comecei a ficar mais exigente (*Ibid.*).

A sua entrada para o Coro da Incrível Almadense determinou de alguma forma um período de transição na sua vida:

Deixei de cantar as minhas baladas contestatárias, (...) Comecei a achar que o meu caminho da música poderia ser outro, não sei qual. Nessa altura, as transformações são grandes num período desses, estamos sempre a tomar outras opções e a substituir as antigas. A coisa manteve-se assim até ao 25 de abril (*Ibid.*).

Guerreiro refere que o Coro o levou a reformular conceitos, tornando-o mais exigente, levando-o a “subir a fasquia” em termos de “qualidade musical”, pelo contacto com as pessoas mais “cultas” musicalmente e mais velhas:

“... esse pessoal do Coro da Juventude era malta muito informada musicalmente, era malta muito vivenciada, através do Luís Pedro Faro, do Francisco d'Orey... Tinham perspetivas musicais que eu desconhecia completamente, encaravam a música de outra forma...”(*Ibid.*).

É notório o orgulho de Carlos quando destaca o nível de execução alcançado pelo Coro de que fazia parte e a forma como isso foi determinante para ele:

E nós ensaiávamos muito e chegámos a ser o melhor coro amador em Portugal, chegámos a cantar com o Coro do Lopes-Graça e com o próprio a assistir, na Academia dos Amadores de Música. A partir daí começaram-se a fazer as primeiras opções de qualidade, em relação à música (*Ibid.*).

Carlos Guerreiro foi seguindo os mesmos caminhos calcorreados por músicos que ele considera as suas “referências”, mas admite ter sido muito influenciado por estas pessoas mais velhas e mais “cultas” que conheceu através do Coro da Incrível Almadense.

E eu hoje às vezes, em entrevistas que dou para a rádio e coisas assim, falo, e as pessoas batem muito nessa tecla, porque toquei com o Zeca Afonso, porque toquei com o Sérgio,

porque toquei com o Zé Mário, porque toquei com essa gente toda e as pessoas acabam por ir buscar as minha referências a esses... Mas eu quando penso melhor, as minhas referências vêm muito mais de trás e as pessoas que preparam no fundo este terreno todo por onde eu fui andando foi de facto o Francisco d'Orey, foi o Luís Pedro Faro, foi o Domingos Morais, tudo pessoas que eram mais velhas do que eu e que já tinham um trajeto anterior disso. Claro que depois, com muito orgulho passei, digamos, de discípulo a elemento da equipa e depois tivemos, a partir de certa altura, tivemos um caminho (*Ibid.*).

Carlos explica como aconteceu o seu primeiro encontro com Domingos Morais³⁴:

O Domingos Morais foi uma pessoa muito importante na minha vida, mas não pelo Coro. Não pelo Coro, mas sim pela Incrível. O Domingos dava ateliers de guitarra e de flauta na Incrível e eu inscrevi-me logo. Foi o Domingos que me ensinou a ler música, a tocar guitarra por música, a tocar flauta..." (*Ibid.*).

Através desta instituição almadense, Carlos teve oportunidade de aprofundar conhecimentos num domínio que o fascinava desde sempre: a música. Nunca tendo frequentado um curso oficial de formação musical, Carlos refere ter tido sempre a atitude de ir aprendendo aquilo que lhe interessava, à medida que precisava (*Ibid.*).

Outro aspeto a considerar neste novo universo onde Carlos tinha acabado de penetrar, é a origem urbana dos membros do Coro da Juventude Musical Portuguesa – “eram de Lisboa” – e a idade – “eram mais velhas” –, que acabam por ser conferentes de “poder” e “legitimidade” para o Carlos que vivia num meio “provinciano”, em Almada.

Todas estas pessoas que eu reportava como a minha referência no Coro da Incrível eram um bocadinho mais velhas do que eu, não muito, hoje podemos dizer que somos praticamente da mesma idade, mas haverá assim uma diferença de seis ou sete anos entre alguns e eram pessoas por quem eu tinha uma grande consideração porque eu na altura tinha 18 anos e eles já tinham 20 e tais, alguns já estavam na tropa, alguns já tinham saído da tropa. E vinham do Coro da Juventude Musical Portuguesa e esse Coro da Juventude Musical Portuguesa era de gente mais velha, eram de Lisboa. Na altura ser de Lisboa ou ser de Almada fazia uma grande diferença. Almada era província praticamente, ainda hoje se nota essa diferença (entr. Carlos Guerreiro 2014).

34 Etnógrafo especializado em música, Domingos Morais colaborou com Ernesto Veiga de Oliveira.

Assim legitimada a instituição que lhe oferecia a formação “que ele queria”, Carlos abriu-se de um modo muito especial a este universo, deixando-se marcar indelevelmente, pois esta parte da formação dele vai acompanhá-lo até hoje, sendo a polifonia um aspeto fundamental do trabalho atual no âmbito, por exemplo, dos *Gaiteiros de Lisboa*.

3.3 A construção de instrumentos musicais

Outro grande eixo no percurso de Carlos Guerreiro é a construção. Inicialmente abordado como forma de entrar “naquela atitude pedagógica do movimento da Escola Moderna, em que as pessoas devem saber fazer coisas, seja o que for” (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014), este interesse — que surgiu pela primeira vez no discurso de Carlos no âmbito de uma disciplina do Curso de Educação pela Arte (que frequentou entre 1975 e 1980), designada *Oficina Criativa* e que era da responsabilidade de Domingos Morais — nunca mais o largaria ao longo da sua vida, tendo tido uma presença constante nas diversas fases do seu percurso até hoje.

3.3.1 A *Oficina Criativa*. A equipa Carlos Guerreiro / José Pedro Caiado / Domingos Morais e o livro *Sons para construir*.

Simultaneamente ao período em que estava no GAC, Carlos Guerreiro frequentou o curso superior de Educação pela Arte do Conservatório Nacional³⁵, sendo o centro desta intensa atividade o Bairro Alto, em Lisboa. “Esse período da minha vida, o GAC e o Conservatório, foram duas coisas... porque bastava descer a rua e estava na sede do GAC. Saía do GAC: «Olha, vou ali a uma aula, venho já...» e andava naquilo. Era assim uma espécie de útero o Bairro Alto para mim” (entr. Carlos Guerreiro 2014).

35 O Curso Superior de Educação pela Arte era um curso-piloto, uma experiência inovadora implementada no Conservatório Nacional de Lisboa, que procurou responder “a uma necessidade de implementar experiências pedagógicas na vertente da educação expressiva, mais concretamente na área da música, movimento, drama e plástica”. Nesta experiência pedagógica, a atividade artística baseava-se “no princípio da globalização das expressões, articuladas metodologicamente nas perspetivas da Escola Nova”. VALENTE, Lucília; LOURENÇO Cristina, *É a educação pela arte uma experiência datada?* NOESIS nº52. outubro / dezembro 1999. IIE (Instituto de Inovação Educacional).

Carlos refere que nunca teve formação musical no Conservatório, mas sim uma formação pedagógica orientada para as artes. O curso abordava áreas como música, movimento e drama, numa abordagem virada para a pedagogia, “aquilo abria-nos o horizonte para o mundo artístico e para o mundo pedagógico” (*Ibid.*). Durante o tempo em que Carlos frequentou o curso de Educação pela Arte, constituiu-se uma equipa de trabalho muito particular dentro do Conservatório. Domingos Morais — que frequentou, mais cedo, o mesmo curso que Carlos — após a sua conclusão, passou a ser professor dele e de José Pedro Caiado. O conhecimento entre eles já vinha do tempo dos Coros, portanto cerca de três anos antes. Tendo sido conhecidos de outras andanças, a separação natural entre alunos e professor rapidamente se esbateu e este trio acabou por funcionar mais como uma equipa de investigação, sendo que a pesquisa desenvolvida acabou por encaminhá-los para o universo da construção de instrumentos.

Aí há duas pessoas também muito importantes na minha vida, que foram o José Pedro Caiado e o Domingos Morais que foram duas pessoas com quem fiz um trajeto comum, um trajeto de descoberta e aprendizagem, muito importante. O Domingos era e é mais velho do que eu, o Zé Pedro também é dois ou três anos mais velho que eu. O Domingos já tinha acabado o curso de Educação pela Arte também e ficou lá como professor e o Zé Pedro tinha começado uns anos antes, mas depois foi para a tropa e (...) acabou no mesmo ano que eu. (...) Entretanto o Domingos tinha essa disciplina que se chamava Oficina Criativa no curso de Educação pela Arte e eu e o Zé Pedro éramos alunos dele, mas nós já éramos mais do que alunos, porque estávamos os três num processo de investigação, o Domingos também ainda não sabia muito sobre aquilo. A Oficina Criativa começou até por não ser uma oficina de instrumentos, era mais para entrar naquela atitude pedagógica do movimento da Escola Moderna, em que as pessoas devem saber fazer coisas, seja o que for... Lembro-me que uma das primeiras aulas eram as nossas colegas a ensinar-nos a fazer crochet ou tricot, ao mesmo tempo combater uma certa visão machista da sociedade, porque é que as mulheres fazem tricot e os homens não fazem. (...) Havia uma troca, cada um ensinava o que sabia, se algum sabia tocar guitarra, ensinava os outros a tocar guitarra, era esta troca, era um espírito muito engraçado. Um sabia lidar com ferramentas e fazer coisas, ensinava aos outros. E foi um bocado neste caldo, um bocado indefinido no princípio, mas com um objetivo interessante, que aos poucos se foi criando uma oficina mesmo com ferramentas e tal. Eu, o Domingos e o Zé Pedro começámos a pesquisar, a pesquisar, a pesquisar e então a oficina acabou por ficar completamente focalizada na construção dos instrumentos (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Derivado desta *Oficina Criativa*, podemos dizer que nasceu o projeto de uma pesquisa a que os autores se vão dedicar e que os vai conduzir ao Museu Nacional de Etnologia, abrindo mais uma ponte para outro dos grandes eixos da presente narrativa de vida (o contacto direto com os detentores da tradição), em torno dos quais me propus organizar o percurso de Carlos. O trabalho de pesquisa desenvolvido pelos autores culminará com a publicação de um livro onde figuram fichas de construção de fontes sonoras elementares e instrumentos musicais realizáveis por crianças entre os 6 e os 12 anos de idade: *Sons para construir* (Guerreiro, Caiado e Moraes 1978).

Foi nessa altura então que nós começámos a frequentar, nessa coisa da pesquisa, (...) o Museu de Etnologia, precisamente para fazer o “Sons para Construir” e foi na sequência desta pesquisa de coisas para o livro que acabámos por começar a frequentar o Museu de Etnologia e a partir daí mais não sei quantas outras portas que se abriram e assim sucessivamente (*Ibid*).

3.3.2 As aulas de construção de flautas de bambú de Matilde Taveira Santos

Matilde Taveira Santos marcou consideravelmente Carlos Guerreiro, no domínio da construção:

Era uma senhora que na Juventude Musical portuguesa tinha, há muitos anos, um atelier de construção de flautas, por onde tinham passado todos aqueles indivíduos de quem eu falei da geração mais velha do Coro da Almada e do Coro da Juventude: o Luís Pedro Faro, o José Pedro Caiado, o Domingos Moraes, o Eduardo Paes Mamede... toda essa gente tinha passado por esses ateliers de construção de flautas de bambú da Matilde. Acabou por marcar, com esta história do atelier de construção de flautas, acabou por marcar uma geração, esta geração daqueles todos que eu falei e eu próprio porque depois, ainda eu estava a fazer o curso de conservatório, fui dar aulas de música para o Centro Helen Keller, onde ela também trabalhava, portanto eu aí passei a trabalhar com ela, tive esse privilégio, e passei a fazer flautas também, lá, com ela, todos os dias. Ela conseguiu criar uma série de condições para que um cego total construísse uma flauta de bambú. Ainda tenho ali, por acaso tenho ali... posso mostrar, se quiseres. Vou buscar! Isto foi a que eu fiz na altura, nem sei se elas estão a tocar... Mas eram estas flautas, que ela também tinha aprendido acho que com uma senhora alemã em qualquer lado... [Toca na flauta]. Flautas muito bonitas, têm um som muito doce... Já se passou muito tempo e as rolgas, entretanto, isto precisa de levar aqui uma volta... Mas

eram estas flautinhas, era uma coisa linda. Ela conseguia fazer com que um cego construísse uma flauta destas do princípio ao fim sozinho. E o processo era muito engraçado. (...) E depois a construção destas flautas tinha a grande virtude de, tu comesças a fazer, abres o primeiro furo e vais afinando. Isto é um processo lento. Então o primeiro está afinado, abres o segundo. Ou seja, quando se acabava de construir a flauta, já éramos capazes de a tocar, já tínhamos os dedos feitos aos furos, aquilo já era um objeto familiar, é diferente de ires comprar à loja. E isso para mim era a grande riqueza pedagógica deste processo. (...) Esta Matilde conseguiu, com esses ateliers que ela tinha na Juventude Musical Portuguesa, moldar, de certa forma, uma atitude de uma geração. De maneira que a partir desta atitude, a partir deste momento, eu acho que isto na música, é como tudo na vida mas, tu fazes uma coisa e se a coisa é bem feita, e se tu a assimilas e se ficas gratificado, essa coisa abre-te horizontes para não sei quantas outras, e foi um bocado o que foi acontecendo, não é?... (entr. Carlos Guerreiro 2014).

3.3.3 Iniciando-se na arte de construção de cordofones. Da viola da terra à sanfona.

Carlos Guerreiro iniciou-se na arte de construir cordofones em 1980 em Vila Franca do Campo, nos Açores, tendo ido viver para esta ilha após alguns anos de intensa atividade musical no *Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta* (GAC) e a acompanhar artistas como *Zeca Afonso*, num período em que a música estava ligada a uma forte movimentação política.

Estava farto disto tudo, estava muito desiludido, aliás foi um período em que toda aquela gente que viveu o PREC com a intensidade com que eu vivi, chegou a esta altura, o 25 de novembro também foi muito importante para isso, acabou com aquele romantismo todo, com aquilo tudo, de maneira que toda a gente que tinha vivido aquilo tudo com a intensidade com que eu vivi estava a querer sopas e descanso, não estava a apetecer mais chatices. De maneira que eu aí, decidi ir viver para os Açores. Na altura trabalhava no Centro Helen Keller, fui transferido e lá passei um ano e tal, quase dois, mas mesmo naquela de deixar a música (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Através de um antropólogo que era, na altura, diretor do Departamento de Antropologia da Universidade dos Açores, Carlos tem contacto com Miguel Charuto, um construtor de violas da terra. Com uma idade avançada, já não trabalhava mas ainda

conservava o espólio todo. Quando Guerreiro lhe disse que gostava de aprender a construir uma viola, o velho artesão colocou tudo à sua disposição, desde as ferramentas aos velhos moldes herdados do avô. Foi a sua primeira abordagem à *Lutherie*.

Depois da viola da terra, começou a trabalhar num projeto que já alimentava há alguns anos: o da construção de uma sanfona.

O meu fascínio por sanfonas e a vontade de construir uma surgiu de uma forma inexplicável no fim dos anos setenta, embora os meus conhecimentos, tanto do instrumento, como de *lutherie* fossem praticamente nulos. A primeira sanfona que eu vi de perto foi um exemplar galego do Museu de Etnologia, do qual tirei notas detalhadas. Mais tarde tive acesso a uma espécie de planos (mais uma perspectiva explodida) que vinham numa revista de música popular francesa chamada *L'Escargot Folk* [Anexo 3] (*Ibid.*).

Depois de seis meses de trabalho, Carlos terminou a sua sanfona, mas sem noções sobre a sua afinação e sobre o tipo de cordas a usar, não ficou com um som satisfatório (*Ibid.*). Em 1983 começou a tocar com Sérgio Godinho e decidiu voltar a trabalhar na sanfona de forma a pô-la a funcionar. O instrumento passou por várias remodelações, algumas delas impostas pela diferença do índice de humidade entre os Açores e Lisboa, aquando do seu regresso ao continente. Nesta fase, Guerreiro teve contacto com Manuel Tentúgal (do grupo *Vai de Roda*), nessa altura a única pessoa que tocava Sanfona em Portugal, tendo assim oportunidade de conviver mais de perto com o instrumento.

Aí começou uma segunda fase, e desta vez consegui pô-la a tocar, mas com cordas de aço. O som era agreste, e apesar de ter muito pouco a ver com o som de uma sanfona normal eu adotei-o e passou a ser o meu som de sanfona. Nela o Sérgio compôs o tema “Elogio do Artesão”, que gravou no álbum ‘Salão de Festas’ inspirado pelo fascínio que o instrumento também lhe causava, uma vez que tinha acompanhado todo o processo de reconstrução (*Ibid.*).

3.3.4 A Fundação Ricardo Espírito Santo e a arte de trabalhar a madeira. A década de noventa e a integração das construções na prática performativa.

Em 1989, Carlos deixou de trabalhar com Sérgio Godinho e pensou abandonar a música definitivamente. Sentia-se insatisfeito e desiludido com o trabalho que andava a

fazer: “achava que não tinha feito nada de jeito e podia ser muito melhor, por exemplo, a construir instrumentos” (entr. Carlos Guerreiro, Dezembro 2014). Foi nesta altura que se inscreveu no Instituto de Artes e Ofícios da Fundação Ricardo Espírito Santo, para fazer um curso chamado *Arte de trabalhar a madeira*, com o objetivo de se dedicar à construção e ao restauro de instrumentos musicais e não lhe apetecia voltar a cantar nem a tocar com ninguém. Saiu do curso com o título de marceneiro-entalhador.

É curioso notar que sempre que Carlos Guerreiro parece estar em conflito com a sua atividade performativa como músico, quando refere estar “cansado”, “farto”, “desiludido”, volta-se para a construção de instrumentos como se essa fosse, realmente, uma grande vocação pessoal que ele estaria a relegar para um segundo plano. Inicia o seu percurso como *luthier* precisamente num desses momentos críticos, quando decidiu abandonar os palcos e foi para os Açores em 1980, nos tempos que seguem as conturbadas andanças do pós-25 de Abril com o GAC.

Nessa altura,

Estava farto disto tudo, estava muito desiludido, aliás foi um período em que toda aquela gente que viveu o PREC com a intensidade com que eu vivi, chegou a esta altura, o 25 de novembro também foi muito importante para isso, acabou com aquele romantismo todo, com aquilo tudo, de maneira que toda a gente que tinha vivido aquilo tudo com a intensidade com que eu vivi estava a querer sopas e descanso, não estava a apetecer mais chatices (*Ibid.*).

Algum tempo depois, no final da década de oitenta, decidiu adquirir mais competências na arte de trabalhar a madeira de forma a dedicar-se exclusivamente à construção de instrumentos, também num momento em que estava de costas viradas para os palcos.

No entanto, pouco a pouco, os instrumentos construídos por Carlos Guerreiro foram sendo cada vez mais assumidos na sua prática performativa, nomeadamente a sanfona, que tinha começado a construir nos Açores em 1980 e que foi alvo de sucessivas remodelações. Neste ponto do meu trabalho de campo, tive uma experiência para a compreensão da qual me foi útil conhecer a abordagem de Berliner (1993), quando Carlos Guerreiro me contou as peripécias da construção da sua primeira sanfona, que começou e terminou em 1980 em Vila Franca do Campo, nos Açores, mas que teve de

passar por sucessivas remodelações aquando do seu regresso ao continente. Depois de algumas remodelações, em determinada altura, o instrumento ficou com um som “mais satisfatório” (entr. Carlos Guerreiro 2014), mas mesmo assim ainda “agreste” (*Ibid.*), no entanto decidiu adoptá-lo: “o som era agreste, e apesar de ter muito pouco a ver com o som de uma sanfona normal eu adotei-o e passou a ser o meu som de sanfona” (*Ibid.*), som esse que passou a acompanhar as performances e foi gravado no disco *Na Vida Real* (Polygram 1986) de Sérgio Godinho³⁶.

Na transição para a década de noventa, a mesma sanfona foi incorporada em projetos como *Sétima Legião*, foi gravada no disco “*Auto da Pimenta*” (EMI, 1991) de Rui Veloso, passando a realizar alguns concertos ao vivo, tendo para tal sofrido mais um processo de mutação. Também participou no projeto *Lua Extravagante*.

Quando as duas facetas de Guerreiro – construção e performance – parecem estar realmente de pazes feitas, foi no âmbito do grupo *Gaiteiros de Lisboa* onde, desde 1993, são as suas invenções e construções sonoras já plenamente assumidas, uma das componentes essenciais da sonoridade pouco convencional do coletivo. Fundado em 1993 por Paulo Marinho, o grupo *Gaiteiros de Lisboa* conta também, na sua formação inicial, com Francisco Bouzó e Nuno Cristo. Na sua origem, o coletivo teve como principal objetivo divulgar as gaitas de foles galega e transmontana. Porém, esta primeira formação foi breve e neste mesmo ano, o grupo passou por um processo de transformação em que saíram Nuno e Francisco, e entram Carlos Guerreiro, Rui Vaz, José Manuel David e José Mário Branco. Carlos Guerreiro recorda-se dessa fase inicial do grupo:

O Nuno Cristo foi-se embora e entrei eu e depois comecei a propor repertório diferente porque eles tocavam praticamente só *muiñeiras* galegas e música de Trás-os-Montes, comecei a alargar o espectro musical, entretanto entra o Rui, o espectro ainda se alargou mais, entra o Zé David, o espectro abre-se radicalmente, entra o José Mário Branco, então aí nem é bom falar... E vamos todos para estúdio. O primeiro disco, o *Invasões Bárbaras*, foi um processo incrível porque foi um disco praticamente criado em estúdio. Íamos para os Estúdios da Regi

36 A sanfona de Carlos Guerreiro está presente no álbum “Na vida real” de Sérgio Godinho (Polygram 1986) nos temas “Elogio do artesão” e “Lisboa que amanhece”. Na reedição deste álbum de 2001, um texto de Nuno Galopim explica: “Igualmente marcante no alinhamento do disco surge a versão definitiva de «Elogio do Artesão», canção que originalmente tinha sido escrita para os 100 anos do 1º de maio (que se celebravam em 1986), e cuja forma original encontramos no álbum «Cem Anos de maio» (edição apenas em vinil pela CGTP). A canção nasceu com a sanfona que Carlos Guerreiro construiu, num interessante jogo que quase traduz a ideia de como da forma nasce a função das coisas. O confronto, sugerido pelo arranjo, com uma ideia de som industrial, sublinha a força da ideia de trabalho que a canção documenta” (Galopim 2001).

e passávamos ali horas e horas e horas e horas com o técnico: grava, ouve, grava, ouve, grava... pronto e foi assim que surgiu o primeiro disco, portanto foi uma coisa perfeitamente laboratorial em que, de facto, a figura central tinha que ser sempre a gaita de foles. Para mim sempre foi uma questão incontornável, não é que eu goste particularmente de gaita de foles, para ser franco até já me irrita um bocado, mas foi curioso porque para mim foi uma limitação que nós tivemos que contornar porque se tivéssemos usado a gaita de foles indiscriminadamente como era moda na Galiza, naquela altura, a coisa tornar-se-ia uma seca, mas eu sempre tive imenso cuidado com isso e acho que a coisa até ficou equilibrada considerando que nos chamamos *Gaiteiros de Lisboa* e que o disco se chama *Invasões Bárbaras* (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014).

Durante os dois primeiros meses de 1994, o grupo fez “um percurso laboratorial de exploração de sonoridades, repertório, harmonias e orquestrações, que culminou com a realização de um concerto no Centro Cultural de Belém com os grupos *Ala dos Namorados* e *Danças Ocultas*³⁷”. Depois do primeiro disco, *Invasões Bárbaras* (1994), altura em que entrou para o grupo José Salgueiro, José Mário Branco saiu do coletivo e entrou Pedro Casaes. No mesmo ano, os *Gaiteiros de Lisboa* participaram na rodagem do filme *Pace et Salute*, de Pierre Marie Goulet, sobre Michel Giacometti. Seguiram-se vários outros discos: *Bocas do Inferno* (1997) – prémio *José Afonso* instituído pela Câmara Municipal da Amadora e considerado pelo jornal *Blitz* o melhor disco do ano –, *Dançachamas* (2000) – com a participação de *Tocarrufar*, *Vozes da Rádio*, *Danças Ocultas* e José Mário Branco –, *Macaréu* (2002) – que teve como convidado *Pac Man* dos *Da Weasel* –, *Sátiro* (2005) – que contou com os convidados Mafalda Arnauth e Manuel Rocha – e *Avis Rara* (2012) – que teve a colaboração de Sérgio Godinho, Ana Bacalhau, Armando Carvalhêda, Zeca Medeiros e *Adiafa*. Carlos Guerreiro realça a importância que este grupo assumiu na vida dele:

Nessa altura então começa o meu trajeto de vida praticamente exclusivamente ligado aos *Gaiteiros de Lisboa* que foram o projeto da minha vida e acho que vão continuar a ser porque acho que não vou ter outro mas aquilo foi no fundo, os *Gaiteiros* foram aquela oportunidade... Era muito bom tocar com o Sérgio, com o Fausto, com o Zeca, com o Zé Mário, com toda a malta, mas havia sempre muito pouca margem para a minha própria criatividade enquanto músico, porque é evidente, a festa era deles. E mesmo assim o Sérgio dava-me bastante liberdade.

37 Dados retirados de Folha de Sala da Culturgest relativa a um concerto dos *Gaiteiros de Lisboa* no dia 15 de outubro de 2012, em que apresentam o disco *Avis Rara*.

E a certa altura tive necessidade de criar a oportunidade de pôr em prática ideias musicais, umas com mais graça que outras e foi precisamente por isso quando o Zé Mário ainda estava nos *Gaiteiros*, comecei a sentir necessidade de propor coisas completamente fora e o Zé Mário começou a travar-me o pé e eu aí, acho que fui mau mas tive que me pôr em bicos de pés e tive que fazer frente ao Zé Mário, coisa de que eu hoje não me arrependo porque consegui pelo menos criar ali um grupo com personalidade própria que eu sinto que se não o tivesse feito, tínhamos sido mais um daqueles grupos, o Zé Mário já teve alguns, ao longo de... o GAC foi um deles... aqueles grupos que acabam por orbitar à sua volta e depois que ele acaba por deixar cair, que estarão sempre dependentes dele. E eu não quis isso, quis que nós tivéssemos uma personalidade própria desde o início, queria inclusivamente entrar por caminhos musicais... e pá e pode-se olhar para a obra dos *Gaiteiros* e vê-se isso, que o Zé Mário, se bem que... bolas, foi um dos mestres, a minha atitude perante a música tem tudo a ver com o Zé Mário, mas a certa altura, falando psicanaliticamente, senti necessidade de matar o pai. Porque se calhar se eu não tivesse morto o pai, o grupo tinha ficado por ali, quando o pai já não quisesse mais. E como o Zé Mário estava numa fase bastante deprimida ele também entrou e não fez grandes tentativas de tomada de poder mas eu sentia, conhecendo eu o Zé Mário, já tendo trabalhado com ele noutros projetos, sabia que a coisa seria inevitável. Por isso é que os *Gaiteiros* para mim passaram a ser aquela coisa onde eu sentia a liberdade de poder expor todas as ideias malucas que me passassem pela cabeça. Os *Gaiteiros* para mim têm sido uma espécie de parque de diversões musical (*Ibid.*).

Para além da sanfona, foram vários os instrumentos³⁸ que Carlos Guerreiro construiu e que têm sido utilizados nas performances ao vivo do grupo e nas gravações dos discos. Podem ver-se os desenhos da maior parte deles na capa do disco *Invasões Bárbaras* (Farol Música 1995)³⁹ [Anexo 4]. Esta figura ilustra bem o universo sónico com que o projeto se identifica (cf. capítulo 4). Em 1999 resolveu fazer umas experiências no sentido de criar um instrumento diferente baseado na Sanfona “tradicional”, e criou um instrumento a que deu o nome de *Sanfonocello* [Anexo 5].

Desde a primeira sanfona, Carlos tem-se dedicado à construção de outros exemplares, alguns deles com o intuito de serem vendidos. Trabalha, neste momento, em colaboração com Mário Estanislau e Vítor Félix, responsáveis pela oficina de construção de instrumentos da Associação Gaita de Foles. À data, são sete o número de sanfonas

38 Cabeçadecompressorofone, Ocarinas Grandes, Flautas de Pan, Cialamella Córsega, Svina Dragão, Clarinete Acabaçado, Orgáz, Tambor de cordas, Serafina, Túbaros de Orfeu, entre muitos outros.

39 Os desenhos também são da autoria de Carlos Guerreiro.

[Anexo 6] que Carlos construiu, para além de três sanfonas de braço⁴⁰ [Anexo 7], que são a reconstituição de um instrumento medieval que vem documentado no *Syntagma Musicae*, do Praetorius. Descobri-o na net há pouco tempo, e apeteceu-me fazer um. Em França há quem já tenha feito alguns, mas em Portugal nunca vi nenhum. Tem um som muito semelhante ao da Sanfona, e pode ser tocado por qualquer pessoa que toque viola ou afins, pois toca-se na mesma posição (informação publicada por Carlos Guerreiro na sua página de Facebook 29/03/2015).

3.3.5 O Centro de Paralisia Cerebral

Carlos trabalhou entre 1990 e 2010 no Centro de Paralisia Cerebral Calouste Gulbenkian. Ao longo de vinte anos de dedicação, construiu “mecanismos, moldes, foles, tudo coisas que se destinavam a facilitar às pessoas com paralisia cerebral a expressão musical” (entr. Carlos Guerreiro, Maio 2014), período em que teve a oportunidade de desenvolver “um trabalho pioneiro e único em Portugal de adaptação e criação de instrumentos musicais para pessoas com deficiências motoras e com dificuldades de locomoção” (*Ibid.*). Refere com mágoa o facto deste seu projeto ter sido interrompido, ao não ver renovado o seu contrato de trabalho em 2010. Carlos não falou muito sobre este período, apesar de ter sido dos mais longos em que esteve ligado profissionalmente a uma instituição. Mas deixou-me imagens, fotografias dos curiosos “engenhos” que inventou com o nobre propósito de “facilitar às pessoas com paralisia cerebral a expressão musical” (*Ibid.*) [Anexo 8].

Quando estive em casa de Carlos, em dezembro de 2014, no sentido de realizar mais uma entrevista e de ver e fotografar as sanfonas que ele se encontrava a construir, a meio da entrevista Carlos lembrou-se de repente de um livro de que gosta muito. Foi buscá-lo para me mostrar. Tratava-se das *Notas de Cozinha* de Leonardo da Vinci. Leu-me, contorcendo-se de tanto rir, alguns trechos sobre os curiosos inventos do génio italiano cujo objetivo era facilitar as tarefas na cozinha de Ludovico Sforza, governador de Milão. Quando posteriormente Carlos me mostrou fotografias dos seus instrumentos adaptados, que construiu no Centro de Paralisia Cerebral, não consegui disfarçar um

40 A primeira acabada foi acabada em março de 2015, as outras duas três meses mais tarde.

sorriso: era difícil, naquele cenário, não estabelecer um paralelo entre os inventores italiano e português...

3.4 O encontro com etnólogos, coletores e detentores da tradição

A coleção de instrumentos que Ernesto Veiga de Oliveira reuniu na década de sessenta, no âmbito do levantamento encomendado pela Fundação Calouste Gulbenkian, ficou depositada no Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa. Carlos Guerreiro relacionou-se de perto com esta coleção. Entre 1976 e 1980, teve um acesso privilegiado à coleção de instrumentos e à documentação que entretanto Veiga de Oliveira, Benjamin Pereira e Margot Dias se encontravam a organizar no Museu. Estando a instituição fechada ao público nessa altura, o acesso privilegiado a esse conjunto de documentos e o contacto próximo com os etnólogos contribuiu substancialmente para o trabalho subsequente de Carlos Guerreiro em torno das tradições musicais de proveniência rural. Essa experiência refletiu-se também, como desenvolverei mais à frente, na mudança de rumo do *Grupo de Acção Cultural - Vozes na Luta*, que passou a incorporar nas suas composições cada vez mais o “elemento tradicional”, a par dos conteúdos de intervenção política que já o caracterizavam.

A primeira sanfona que Carlos Guerreiro construiu foi inspirada precisamente num exemplar de sanfona galega que pertencia à coleção do Museu de Etnologia e da qual, na altura, ele tirou planos detalhados.

3.4.1 O livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* e o Museu Nacional de Etnologia. Ernesto Veiga de Oliveira e a equipa de etnólogos e antropólogos.

Começo este subcapítulo com uma curiosa coincidência. Carlos contou-me que, quando tinha 15 anos, foi de castigo para a biblioteca, quando ainda andava no liceu. Procurou um livro para se entreter enquanto lá estava,

e encontrei um livro branco, grosso que se chamava *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (...). Comi aquele livro com os olhos, nunca mais me esqueci dele, violas

estranhíssimas, instrumentos que nunca tinha visto e tudo isto em Portugal... Acabou o castigo, fechei o livro, meti-o na estante (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014).

Alguns anos mais tarde, em 1976, Domingos Morais relata-lhe como descobre que é vizinho do Ernesto Veiga de Oliveira. Conta-lhe Domingos Morais que, em conversa de jardim com o vizinho, descobriu que este era etnomusicólogo, chamava-se Ernesto Veiga de Oliveira e tinha escrito um livro sobre os instrumentos musicais populares portugueses, um livro que lhe esteve a descrever. E tinha sido precisamente o livro que Carlos tinha tido nas mãos na biblioteca do liceu. “Isto faz já uma ponte para (...) a minha relação com o Museu Nacional e Etnologia, que começou precisamente aqui” (*Ibid.*).

A partir de 1976, Carlos Guerreiro começou a visitar regularmente o Museu de Etnologia, todas as quartas-feiras. Os dois amigos e companheiros de investigação Domingos Morais e José Pedro Caiado trabalhavam no Conservatório Nacional, onde tinham ficado a lecionar depois de concluírem o curso de Educação pela Arte. Quando o curso entrou em decadência e pouco depois fechou, sendo funcionários do Estado conseguiram uma transferência para o Museu de Etnologia. “E então aí, eram eles a minha porta de entrada no Museu de Etnologia, e eu comecei a fazer parte daquele grupo, não trabalhava lá mas passava lá a vida. Uma vez mais a fazer a formação que me interessava, a sacar aquilo que eu queria... ao mesmo tempo que íamos fazendo o nosso livro” (*Ibid.*).

Carlos ainda hoje se impressiona com a extrema disponibilidade de toda a equipa de etnólogos e antropólogos que se encontravam a trabalhar no Museu nessa altura.

Às vezes estavam todos, mas quando não estava a Margot Dias, estava o Ernesto Veiga de Oliveira, quando não estava o Ernesto, estava o Benjamim Pereira, aquilo estava sempre... as pessoas de uma disponibilidade, uma coisa impressionante. Tinham uma biblioteca recheadíssima com tudo o que nos interessava, desde música a brinquedos. Porque nós nessa altura andávamos a preparar um livro, por isso é que nós íamos lá frequentemente à biblioteca também, aproveitávamos fazíamos tudo junto, o livro “Sons para construir”, feito por mim, pelo José Pedro Caiado e pelo Domingos Morais, que era um livro de construção de instrumentos elementares e nós íamos buscar muitas coisas à tradição portuguesa e africana, e eles nisso, por exemplo o livro da Margot Dias dos Macondes de Moçambique foi fundamental para isso, os livros do Jorge Dias, Rio de Onor e Vilarinho das Furnas e isso tudo. De maneira que aquilo era uma coisa porque depois as conversas eram como as cerejas

e nós acabávamos por sair de lá tardíssimo porque eles levavam-nos desde as caves, onde havia aquelas peças recolhidas pelo Vítor Bandeira, o Indiana Jones português... As caves eram uma coisa verdadeiramente impressionante: tinha tudo o que era instrumentos de todo o mundo, africanos.... E o Ernesto ou o Benjamim levavam-nos lá abaixo frequentemente, às vezes a propósito de uma conversa ou doutra, estávamos a falar dum instrumento ou de uma coisa qualquer (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Com o objetivo do livro que estavam a redigir em mente, o grupo não tinha interesse apenas pela música tradicional portuguesa. “No fundo era por tudo o que era popular, tudo o que era tradicional nos interessava, em todas as culturas. A Margot Dias também tinha filmes que tinha feito em Moçambique, desde filmes de construção de marimbas e coisas assim...” (*Ibid.*).

O seu contacto com esta equipa proporcionou-lhe amplos conhecimentos nos campos da Antropologia e da Etnomusicologia. “Acabámos por ter a formação que nós quisemos” (*Ibid.*). É facilmente perceptível a importância que este período de contacto com o Museu representou para Carlos, pois ele emocionou-se ao recordar estes episódios:

Tudo o que eles tinham para nos mostrar, mostravam e era gente muito disponível e muito interessante e foi uma geração e eu acho que foi um período de ouro no Museu de Etnologia que foi o que foi, na altura em que foi, mas é irrepetível. É irrepetível porque ainda por cima não tinham aquela obrigatoriedade de ter o museu aberto para o exterior.(...) Portanto eu acho que aquilo, não só foi a minha universidade, como eu acho que todas as universidades deviam ser assim. Inclusivamente, praticamente mandavam-nos fazer trabalhos. Um deles foi por exemplo mandaram-nos para Trás-os-Montes assistir a uma Festa dos Rapazes. Lá fomos nós, quando não havia ainda ninguém de fora nas Festas dos Rapazes, a gente perguntava-nos se nós éramos da televisão... Aquilo foi, no fundo, sem qualquer tipo de academismo, porque foi só mesmo o que me interessava, mas aquilo foi o meu verdadeiro curso de Antropologia. Eles tinham muitos filmes, de maneira que todas as quartas-feiras, quando lá chegávamos, eles tinham selecionado um filme para nos mostrarem. Eu lembro-me de ter visto coisas absolutamente incríveis, desde um gajo em Moçambique que saía da cabana com uma catana e voltava com um xilofone e tocava aquilo que era um disparate... Tudo coisas assim verdadeiramente incríveis. Chegámos a ver um filme sobre xilofones mudo, mas aquilo era de tal forma giro... Era muito engraçado porque eles comentavam-nos livros e como nós também andávamos a fazer pesquisas para o nosso livro, frequentávamos também bastante a biblioteca e a bibliotecária, que era a Doutora Helena Prista Monteiro, assim uma joia duma pessoa e tinha aquela biblioteca toda metida na cabeça. Era uma coisa incrível, aquilo

era uma equipa invejável, de gente que funcionava mesmo (*Ibid.*).

Carlos recordou-se de ter sido organizada “uma grande exposição dos instrumentos musicais, dos instrumentos que estavam depositados nas reservas e que são, no fundo, os que constam do livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*” (*Ibid.*). Apesar de nessa altura ele já se ter afastado de Lisboa (estava a viver nos Açores), participou nesta exposição como músico e como guia.

Eu participei, participei uma vez que vim dos Açores e estive cá uns dias, e participei não só na inauguração da Exposição, como nos seminários que se fizeram sobre música africana, com o Gerhard Kubik e com o Donald Cachamba. E depois participei até, porque depois o Ernesto e o Benjamim pediram-nos, a mim e a alguns músicos, ao Pedro Caldeira Cabral também, que acompanhássemos, pelo menos no dia da Inauguração, que acompanhássemos os visitantes, que depois ainda por cima não eram uns visitantes quaisquer, eram convidados, e fizéssimos demonstrações de alguns instrumentos. Foi aí que eu tive um acidente e parti um ponteiro de uma gaita e o Ernesto aí foi exemplar, porque eu fiquei aflitíssimo, pensei «Estou feito...». Ele é que me tranquilizou e disse-me «Não se preocupe» e disse-me uma frase fantástica: «Estes instrumentos só fazem sentido se estiverem sujeitos a coisas destas» (*Ibid.*).

3.4.2 O legado de Michel Giacometti

O legado de Michel Giacometti influenciou Carlos Guerreiro. Foi logo no Coro da Incrível Almadense que o primeiro contacto se fez.

Eu antes de ter contacto com as gravações do Giacometti, tive contacto com os arranjos do Graça, no Coro. (...) Depois, lembro-me que... a primeira vez que ouvi aquilo assim mesmo a sério, agora não tenho dados precisos sobre isso, mas foi uma vez mais na Incrível Almadense, através de um grupo de teatro que tinha temas desses na banda sonora da peça que fazia, já nem me lembro de que peça era, só me lembro que (...) a banda sonora dessa peça era música do Giacometti, música recolhida pelo Giacometti, essa banda sonora tinha sido feita pelo José Pedro Caiado. Foi assim a primeira vez que eu ouvi essa música, e depois a partir daí, a coisa foi se tornando... O Domingos tinha alguns discos, naquela altura depois começou-se a fazer cópias em cassete porque já não havia discos desses à venda, foram edições limitadíssimas que se esgotaram logo. Ao mesmo tempo eram objetos um bocado subversivos para o poder e para aquilo que representava. Eram digamos que contrapontos ao

movimento folclorista, o próprio Giacometti teve essa intenção ao fazer essas edições. (...) Ainda no Coro da Incrível fomos fazendo algumas incursões pelas polifonias populares portuguesas, não só pela via do Graça, como também por via do Giacometti, daquelas recolhas⁴¹, e foi um período em que o pessoal começou a estar muito atento às recolhas do Giacometti. (...) “E depois como ouvi, reouvi sei lá quantas vezes, passou a ser praticamente a minha música de cabeceira, as recolhas do Giacometti... Ao mesmo tempo que, ainda antes do 25 de Abril, no Coro da Juventude, o José Alberto Sardinha, o João Lisboa, o José Manuel David, era tudo gente que fazia parte do Coro da Juventude (...) formaram equipas de recolha, então eles começaram a fazer as suas próprias recolhas. Foi aí que o José Sardinha começou (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014).

Francisco d'Orey, que Carlos referiu como sendo uma das suas referências principais, dirigia nessa altura o Coro da Juventude Musical Portuguesa. Tendo trabalhado com Michel Giacometti, era o elo de ligação mais próximo ao etnólogo corso.

Porque no fundo, o Chico d'Orey... Lá está, isto está tudo ligado... O Chico d'Orey fazia parte da equipa de produção do *Povo que Canta* do Giacometti, a gente vê os filmes, e ele lá aparece às vezes. De maneira que ele era, digamos que era a nossa fonte mais próxima do Giacometti (*Ibid.*).

O levantamento etnomusicológico de Michel Giacometti, numa parte contemporâneo das prospeções de Ernesto Veiga de Oliveira, acabou por ter uma visibilidade maior e chegou mais rapidamente a um público interessado, pelo que é um dos elementos fulcrais a ter em conta no equacionamento desta atitude pioneira do *Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta*, que vai ser um dos pontos de partida de uma certa “fórmula” musical que outros grupos vão adotar.

Carlos nunca se cruzou com Michel Giacometti. Cruzou-se, sim, e isso intensamente, com a obra e o trabalho deste coletor.

Não sei se alguma vez tenha estado perto dele. Estive mais próximo dele quando ele levou a coleção de instrumentos ao Museu de Cascais e se formou a Casa Verdades de Faria, que eu na altura... mas isso era uma comissão, da qual fazia parte ele, o Domingos Morais, o Pedro Caldeira Cabral. E alguém me falou, não sei se foi o Pedro Caldeira Cabral, em fazer uma coisa que eu fiz e estou muito orgulhoso de ter feito, que foi o levantamento das violas campaniças (...) que estavam disponíveis, que eram as que estavam no Museu de Etnologia, que tinham sido recolhidas pelo Ernesto, e as que estavam na Casa Verdades Faria, que

41 Luís Pedro Faro também revela, em entrevista a 19/12/2014, como abordou as polifonias de Arouca, Beira Baixa e Alentejo no âmbito do Coro da Incrível Almadense, que dirigia nesta altura.

tinham sido recolhidas pelo Giacometti. E eu aí, por acaso, foi um trabalho que eu fiz do qual muito me orgulho, que ficou por ali, mas em que eu fiz o levantamento de cinco violas campaniças, desenhei-as completamente, em corte, por dentro, os travejamentos, fiz o desenho organológico (entr. Carlos Guerreiro 2014).

3.4.3 O campo, os detentores da tradição e o GAC. A viragem para as “recolhas” de música popular.

No GAC – *Vozes na luta*, houve um conjunto de músicos que se interessaram, não só pelos conteúdos disponibilizados pelo Museu de Etnologia e pelo livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Oliveira 1964, 1982, 2000), mas também pela realização de incursões no campo e pelos levantamentos de cultura popular em geral. Carlos Guerreiro designa este grupo de “núcleo duro”⁴², um núcleo de pessoas das quais se destaca o maestro Luís Pedro Faro. Para além de Faro e de Guerreiro, foram citados também José Pedro Caiado, Eduardo Paes Mamede e Domingos Morais. Efetivamente, existiu no seio do GAC, em determinada altura, uma forte motivação pela cultura rural, tendo alguns jovens, no âmbito do Coro da Juventude Musical Portuguesa, sido envolvidos em acampamentos onde praticaram trabalho etnográfico junto das populações rurais (cf. Capítulo 2).

Fruto, em parte, destas expedições etnográficas que os jovens do Coro da Juventude Musical Portuguesa realizaram, das visitas regulares de Carlos Guerreiro ao Museu Nacional de Etnologia — de onde trazia ideias “em doses verdadeiramente maciças” (entr. Carlos Guerreiro 2014) — e do empenho nesse sentido por parte de Luís Pedro Faro, que tinha a seu cargo a direção dos coros do GAC, pouco a pouco neste coletivo existiu todo um esforço no sentido de incluir instrumentos musicais tradicionais de forma crescente, ocupando cada vez mais espaço no trabalho composicional do grupo a abordagem de músicas “aprendidas” nos cancioneiros, nas gravações sonoras de Giacometti, no Museu ou no âmbito dos acampamentos etnográficos.

É perceptível, da análise dos discos editados pelo *Grupo de Acção Cultural*, que a partir do álbum *Pois Canté!!* (GAC 1976), houve um ponto de viragem de uma linha de

⁴² O termo “núcleo duro” também é utilizado por Luís Pedro Faro, na entrevista que tive com ele a 19/12/2014, quando se refere ao conjunto de pessoas que partilhavam o mesmo interesse pela “música do povo”.

intervenção política mais centrada nas letras das canções e na composição de melodias para essas letras, para uma linha igualmente de intervenção mas agora pela revelação do que seria, na perspetiva do grupo, a verdadeira sonoridade da música rural – as polifonias vocais, os instrumentos musicais como a gaita de foles, o corneto, o cavaquinho e a braguesa –, silenciada nas décadas anteriores pelas políticas culturais estadonovistas. Esta abordagem é plenamente assumida no álbum *...E vira bom* (GAC 1977).

(...) quando, digamos, a direção do grupo passou mais para as mãos do povo do grupo, é que nessa altura, um bocado em virtude das tais visitas que eu, o Domingos Morais e o José Pedro Caiado fazíamos ao Museu Nacional de Etnologia, nós começámos a trazer em doses verdadeiramente maciças do Museu, ideias, porque cada vez que íamos ao Museu, eles mostravam-nos filmes de tudo e mais alguma coisa, de Trás-os-Montes, de recolhas, de maneira que nós éramos uns verdadeiros papéis mata-borrão, a gente absorvia tudo e mais alguma coisa. De maneira que foi no terceiro álbum do GAC que isso apareceu tudo com mais força, era no *...E Vira Bom* onde começámos a encarar a sério mesmo as polifonias, os instrumentais, essas coisas todas, as gaitas de foles, mas sempre com o mesmo defeito porque as canções eram muito engraçadas mas depois o que lixava aquilo tudo eram as letras que não eram as letras tradicionais mas eram letras políticas, algumas muito pouco inspiradas poeticamente ou nada, a maior parte delas, de maneira que isso acabou, acho que acabou por datar e aniquilar um bocado a obra do GAC para a história (entr. Carlos Guerreiro 2014).

Capítulo IV

Capítulo IV

“Viajar no som profundo e etéreo dos bordões”. O revivalismo da Sanfona no âmbito de uma busca de sonoridades.

Neste capítulo abordarei, depois de uma curta justificação do recorte temporal utilizado para a presente pesquisa, os protagonistas da reemergência da sanfona em Portugal, nas suas vertentes performativas e de construção, procurando esclarecer, sempre que possível, que motivações animaram os músicos aqui citados a se dedicarem a um instrumento que se encontrava ausente dos contextos performativos. Apesar de procurar enquadrar esta reemergência desde a idealização até à sua concretização, este capítulo irá focar-se sobretudo neste último aspeto, pelo que irei listar e caracterizar os músicos que estiveram e / ou estão envolvidos com este instrumento, de acordo com os resultados da minha pesquisa, no campo da construção e da performance. Abordarei a diversidade de tipologias musicais associadas à reemergência deste instrumento e apresentarei algumas notas sobre os músicos em questão.

A seguir, centrar-me-ei novamente na sanfona que Carlos Guerreiro utiliza nos seus projetos artísticos, desta vez procurando analisar o espaço performativo que o instrumento veio ocupar, ao longo do seu percurso até chegar aos *Gaiteiros de Lisboa*, projeto principal onde a sanfona se integra totalmente, a par de outras suas invenções sonoras. Por fim, analisarei o papel da sanfona no processo de recriação musical deste coletivo.

4.1 1976, um ano de viragem: a procura das vocalidades e das sonoridades não hegemónicas

O recorte temporal para a minha pesquisa foi definido tendo por base a história do músico e construtor de instrumentos musicais Carlos Guerreiro, no que concerne a sua aproximação à Sanfona, por ser a referência ao revivalismo do instrumento mais

antiga de que tive conhecimento depois do seu período de extinção. Carlos Guerreiro remete para 1976 o início de um relacionamento privilegiado com o Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, onde contactou com uma sanfona pela primeira vez. O acesso privilegiado a esta instituição influenciou substancialmente todo o seu trabalho subsequente em torno das “tradições” populares rurais. Como desenvolvi no capítulo relativo à sua história de vida, apesar de não ter sido o primeiro instrumento musical que Carlos construiu⁴³, a sanfona foi o primeiro instrumento que projetou construir.

1976 foi o ano em que surgiu a motivação, o projeto. Foi o ano em que começou um relacionamento com a equipa de antropólogos e etnólogos do Museu Nacional de Etnologia. Foi o ano em que o GAC – *Vozes na Luta* gravou o disco *Pois Canté!!*, marco que determinou uma viragem para uma crescente utilização da “tradição” dirigida, agora, para os instrumentos musicais populares portugueses. Devo enfatizar aqui este ponto de viragem, protagonizado pelo GAC em *Pois Canté!!*, que representa, segundo José Mário Branco, um encontro entre uma atitude “de canção” — que ele atribui a José Afonso, a Sérgio Godinho e a ele próprio — com “uma atitude de 'canto etnográfico', imitativo, reproduzidor de técnicas tradicionais de canto e toque de instrumentos” (José Mário Branco In Dias e Maio 1998, 40). É verdade que uns anos antes a canção “tradicional” já marcava presença, aliada ao canto de intervenção, com José Afonso, por exemplo em “Milho Verde” no *Cantigas do Maio* (Orfeu, 1971), no entanto, essa presença era servida “em doses quase homeopáticas”, nas palavras de Luís Pedro Faro:

O Zeca dá uma certa grande ajuda nesse aspeto, porque vai incluindo nos seus discos , aqui e acolá, um tema de música tradicional. E era aí que aquela pequena burguesia, que gostava do Zeca, vai engolindo em doses quase homeopáticas, vai aceitando: “Ok, é o Zeca a cantar, então não posso dizer mal, não é verdade? E se gosto do resto então tenho de gostar do “Resineiro Engraçado”, da “Maria Faia”, ok... “O milho da nossa terra”, ai que gira, que engraçada...” Mas há sempre essa tendência para o paternalismo (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

O que há de novo, nesta nova atitude introduzida pelo GAC, é uma procura de reprodução de técnicas “tradicionais” de proveniência rural, sejam elas de canto ou de toque de instrumentos. Esta aprendizagem suporta-se quer nos registos sonoros ou

43 Começou por construir uma viola da terra, nos Açores, apoiado por Miguel Charuto, um artesão local reformado mas que ainda conservava a sua oficina, além de ter construído flautas de bambú no âmbito da oficina de Matilde Taveira Santos.

escritos publicados por estudiosos, quer no contacto direto com os detentores de tradição, isto é: suportam-se maioritariamente na audição ou na observação direta da sonoridade dos instrumentos e das vozes cantantes. Relembro aqui, como exemplos, a experiência de alguns jovens, envolvidos neste coletivo, através das prospeções etnográficas realizadas no âmbito do Coro da Juventude Musical Portuguesa ou o contacto direto de Carlos Guerreiro com tocadores de gaita de fole, em Trás-os-Montes⁴⁴. Neste aspeto, é central a ação de Luís Pedro Faro na procura desta sonoridade, como “apaixonado” pela música “tradicional”, como ele próprio se define (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014). Posteriormente, este interesse passa para outros músicos, sensibilizados pelo trabalho que entretanto o maestro começou a desenvolver com eles, ainda nos Coros da Incrível e da Juventude Musical Portuguesa, “e então essa fogueira ia aumentando e quando chega ao GAC já não é preciso fazer muita força porque o núcleo de pessoas que já gostavam daquela música já era bastante representativo⁴⁵” (*Ibid.*).

A imagem que, na minha perspetiva, melhor sintetiza a ação deste coletivo, é a de um “laboratório” onde eram “recuperadas” técnicas vocais e de execução de instrumentos “tradicionais”. Esta atitude era levada para os discos que o coletivo gravava. Assim, em 1976, em *Pois Canté!!*, podemos ouvir o *Coro das Maçadeiras*, uma polifonia minhota publicada no *Cancioneiro Minhoto* de Gonçalo Sampaio (1940), que combina um trabalho vocal rigoroso de reprodução do canto “tradicional” com uma letra adaptada à mensagem política que queriam transmitir, com shawm medieval e adufes⁴⁶. No ano seguinte, este mesmo tema foi gravado pela *Brigada Victor Jara* no disco *Eito Fora* (1977), primeiro álbum editado por este grupo.

O presente estudo compreende o revivalismo da Sanfona como estando inserido em processos mais alargados de revivalismo de práticas musicais de proveniência rural, pespectivados como movimentos sociais e culturais, como abordados em alguns estudos

44 Carlos Guerreiro refere que, através deste contacto, não só conseguiu (após algum tempo a praticar isoladamente e sem sucesso) tocar gaita de fole, como as músicas que lá aprendeu foram logo a seguir incorporadas no disco do GAC *...E Vira Bom* (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014).

45 Carlos Guerreiro chama de núcleo duro o conjunto de músicos com quem tocava e que se interessaram por este conteúdos disponibilizados pelo Museu de Etnologia e pelo livro do Ernesto Veiga de Oliveira: ele próprio, José Pedro Caiado, Eduardo Paes Mamede, Domingos Moraes e Luís Pedro Faro (entr. Carlos Guerreiro 2014).

46 Luís Pedro Faro já tinha contactado com os adufes desde o início da década de sessenta, tendo aprendido a tocar o instrumento em Monsanto da Beira, onde comprou o seu primeiro adufe.

(Livingston 1999, Ronström 1996, Rosenberg 1993). No entanto, a realidade que venho a estudar distingue-se de outras apropriações de músicas de matriz rural porque enfatiza a polifonia de sonoridades e vocalidades exploradas, no âmbito de uma nova imaginação sónica (Sterne 2012), num contexto onde a militância cultural (Branco e Oliveira 1993) forneceu sentido social à reativação de um instrumento desaparecido do mapa musical em Portugal.

O recorte temporal que defini para a minha pesquisa contempla, portanto, o germe de uma determinada atitude, centrado num músico, mas que se vai propagar até chegar a ser um “movimento”. No entanto, se considerarmos o momento em que a Sanfona reemerge concretamente na prática performativa, este acontece um pouco mais tarde e associado a outros nomes, para além de Carlos Guerreiro, como descreverei no sub-capítulo seguinte.

4.2 Renascer de mãos hábeis num contexto de militância cultural

É um facto que a sanfona volta a surgir no panorama musical em Portugal a partir da década de 1980. Em que novos contextos sociais e culturais reemerge? Ao longo da sua história, foram várias as “metamorfoses” que a Sanfona foi sofrendo, consoante as mudanças radicais de contexto social com que foi estando sucessivamente relacionada. Como se “metamorfoseia” a Sanfona no final do século XX, consequência dos novos ambientes em que aparece associada? Seguidamente, irei apresentar os resultados de uma pesquisa que efetuei, por um lado, na internet e, por outro, pelo conhecimento pessoal que tenho de atuais músicos, de forma a poder elencar tocadores de Sanfona a partir da sua reativação, procurando identificar os grupos em que os músicos estão inseridos e os contextos performativos em que atuam.

Uma particularidade associada ao reaparecimento da Sanfona em Portugal, é o facto dos primeiros instrumentos que surgiram terem sido experiências de construção, ou seja, as primeiras sanfonas que soaram em Portugal na década de 1980 foram construídas pelos próprios músicos que as haveriam depois de tocar. A proporção de construtores, dentro do universo dos tocadores, é significativa, sobretudo se tivermos em

conta que se trata de um instrumento de fatura complexa.

4.2.1 Manuel Tentúgal

Para além de Carlos Guerreiro que, como vimos em detalhe no capítulo referente à sua história de vida, se dedicou à construção de uma sanfona em 1980 – projeto nascido na sequência das visitas ao Museu Nacional de Etnologia, quatro anos antes –, outros músicos vão ter uma ligação com o instrumento, do lado da construção. Na pesquisa que efetuei para identificar tocadores de Sanfona em Portugal, encontrei uma fonte que sustenta que é com o projeto *Vai de Roda* que, em 1983, pela primeira vez entra a “Sanfona portuguesa” no “instrumentário tradicional português” (Dias e Maio 1998, 86), nas mãos de Manuel Tentúgal [anexo 13.3], num disco cujo título foi o nome do próprio grupo: *Vai de Roda*. De acordo com a minha pesquisa, terá sido a primeira sanfona gravada em Portugal.

Constituído como cooperativa étnico-cultural desde 1983, *Vai de Roda* tinha como objetivos, entre outros, a edição de textos e a construção de instrumentos, que construíam “rudimentarmente, sobretudo percussões, além de fazermos recolhas e investigação” (Tentúgal, *cit.* In Dias e Maio 1998, 86). O grupo musical propriamente dito surgiu em finais de 1978 (*Ibid.*). A sanfona, para Tentúgal, representava “um sonho já de alguns anos” (*Ibid.*) que veio a concretizar-se nessa altura. Para Tentúgal, “era o jogo das sonoridades que era importante. A criação de imagens e de ambientes, por vezes, nos concertos, criados no meio do público (*Ibid.*), numa encenação musical que privilegiava a utilização de “instrumentos não tidos por musicais” (*Ibid.*), encenação que Tentúgal define como “conceptualidade”. Presente no primeiro disco do grupo está uma ideia conceptual de “agrupar uns temas, de lhes dar uma sequência lógica”. Aliás, como refere o “homem da sanfona” (Magalhães In Dias e Maio 1998):

Este primeiro álbum marcou um pouco a história de outros grupos. O próprio *Contraluz* da Brigada [Victor Jara] é já uma aproximação à nossa filosofia, de uma certa conceptualidade das coisas e dos temas encadeados uns nos outros. Como o facto de irem buscar os pregões e musicá-los. Uma filosofia que já existia nos *Vai de Roda* de ir buscar outras sonoridades que não, apenas, a própria canção em si (Tentúgal *cit.* In Dias e Maio 1998, 86).

O projeto *Vai de Roda* editou mais dois discos, tendo a sanfona de Manuel Tentúgal integrado ambos: *Terreiro das Bruxas* (1990) e *Polas Ondas* (1996). Manuel Tentúgal vai participar também, com este instrumento, nos álbuns *Torna-Viagem* de José Medeiros (2004) e *Auto da Pimenta* de Rui Veloso (1991).

Fernando Magalhães escreve sobre o disco *Vai de Roda*, considerado pelo *Público* entre os “*Melhores álbuns da música popular portuguesa 1960-1997*”:

Se outra razão não existisse para incluir este primeiro trabalho do grupo do Porto na lista dos melhores de sempre da música portuguesa de raiz tradicional, uma só bastaria para o individualizar e marcar uma posição de diferença perante todos os outros: a recuperação de um instrumento caído em desuso e na decadência, a sanfona. (...) Tentúgal sempre fugiu ao óbvio e esta fuga levou-o a procurar nas catacumbas da música antiga (...) um veio esquecido ou menosprezado pela maioria dos discípulos e aprendizes da MPP [música popular portuguesa], onde tanto a sensibilidade contemporânea como a sua irmã tradicional se pudessem reconhecer. É precisamente nos temas onde a sanfona faz a sua aparição, seja no de abertura “Minha roda st’á parada”, cujos adereços sonoros antecipavam já a estética de encenação sonora presente em *Terreiro das Bruxas*, seja na versão de “Mineta” (mais interiorizada que o arquétipo inscrito no primeiro álbum da *Ronda dos Quatro Caminhos*) ou ainda no ambientalismo étnico do instrumental que fecha o disco, “Oh que calma vai caindo”, que a música se aprofunda e ganha maior poder de sugestão. Uma visão da tradição fixada ainda na fidelidade possível às formas originais e cativa do respeito pelo dogma das recolhas, mas onde era já nítida a subjetividade de leitura e a vontade de conceptualização. Afinal o germe de uma obra cujas ambições apontavam já para um equivalente sonoro da fotografia “etnopsicadélica” da capa, mas que apenas se concretizariam em pleno montadas na vassoura de uma bruxa (Magalhães In Dias e Maio 1998, 86).

Questionado sobre como lhe surgiu o interesse pela Sanfona e se conseguia datar esse interesse, Manuel Tentúgal refere que assistiu a um espetáculo de Alan Stivell, no Olympia de Paris, datado de 1972, e que terá sido transmitido na televisão portuguesa, “ainda a preto e branco” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015) um ou dois anos mais tarde.

Embora Alan Stivell não tenha utilizado a sanfona (*vielle à roue*), aquele espetáculo daquele bretão e os instrumentos utilizados, inquietaram-me: não temos nós, também, um música que nos identifique como povo? E que instrumentos temos utilizado ao longo dos tempos? (...) Entretanto, fui descobrindo a forte implantação da sanfona em terras de França: quase todas as zonas geográficas e administrativas tinham (e têm) associações de sanfonineiros. O gosto pela descoberta da nossa identidade, o estudo da música que já fazia desde os meus

doze anos - história da música, acústica e organologia - levaram-me à descoberta da sanfona. E nós, nunca tivemos instrumentos como a sanfona, questionava-me?

O meu gosto pela etnografia e etnomusicologia foi crescendo, até para fundamentar os projetos que fui criando, mesmo antes do *Vai de Roda*. As leituras vão-me enriquecendo, um conjunto de referências vão-se cruzando e uma "fotografia" da sonoridade portuguesa (?) vai sendo construída na minha mente, mesmo que de forma impressionista. Até que descubro os trabalhos de Ernesto Veiga de Oliveira, entre outros, em que são feitas referências, mais ou menos nítidas, à existência da sanfona entre nós. Assim, descubro a referência à existência de alguns exemplares no Museu Nacional de Arqueologia do Dr. Leite de Vasconcelos, que se designava, na altura, *Museu Etnográfico Português*, a funcionar no Mosteiro dos Jerónimos. Feito o contacto e mostrando o meu interesse, vejo-me em Lisboa (1980-1981), numa sala enorme e sozinho, finalmente, com uma sanfona à minha frente. Creio que o último exemplar recolhido em terras de Trás-os-Montes. (...) Fiz desenhos, fotografias e medidas ao milímetro. Até moldes registei, das alças/cinto para ajustar a sanfona ao corpo do tocador (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015).

Este testemunho de Manuel Tentúgal vem corroborar a minha leitura da existência de uma nova percepção do "tradicional", no período a que respeita este estudo, procurando-se e valorizando-se as sonoridades dos instrumentos musicais "tradicionais", sendo a tónica posta no "sónico". Efetivamente, Tentúgal procurava uma "fotografia" da "sonoridade portuguesa" (*Ibid.*).

Manuel Tentúgal tinha efetuado o levantamento do instrumento que se encontrava no Museu Etnográfico Português⁴⁷, tendo feito desenhos, tirado fotografias, registado moldes e tendo anotado as medidas "ao milímetro" (*Ibid.*)⁴⁸.

Durantes uns tempos guardei o material do levantamento que fiz no Museu Etnográfico Português, em Belém. Um dia, o meu grande amigo Abi Feijó, sabendo do meu interesse pela sanfona em Portugal, comunicou-me que tivera contacto com Claude Flagel, [músico franco-belga, tocador e professor de sanfona (*vielle à roue*) e conhecedor da designada "sanfona portuguesa"], e que se teria oferecido para orientar a construção da sanfona, segundo o levantamento que eu fizera. Fiquei contentíssimo, como poderá calcular. Como não existia,

47 Hoje Museu Nacional de Arqueologia.

48 Este levantamento foi, posteriormente, utilizado por um luthier franco-belga para proceder à construção da sua primeira sanfona. Esta é a razão pela qual este músico ficou inserido no subcapítulo relativo aos construtores de sanfona pois, apesar de Manuel Tentúgal não ter construído o seu instrumento, efetuou o levantamento exaustivo de um exemplar que observou no Museu Etnográfico Português, por ser, segundo cria, "o último exemplar recolhido em terras de Trás-os-Montes" (*Ibid.*), dado o seu interesse em procurar uma "sanfona de escola portuguesa" (*Ibid.*).

na altura (1981-1982), qualquer construtor em Portugal que pudesse deitar mãos ao projeto de reconstrução daquilo a que poderemos chamar de "sanfona portuguesa", aceitei. A ansiedade foi imensa... até ter a bebé nas minhas mãos (em fevereiro (?) ou meados de 1982). A partir daí foi outro e aliciante desafio. Aprender... aprender... aprender (*Ibid.*).

Questionado sobre qual o tipo de repertórios que mais lhe interessa tocar, Manuel Tentúgal responde:

Todo e qualquer um. Não tenho limites na minha mente. Dizer-lhe que gosto muito do ambiente sonoro da Idade Média é verdade, mas seria uma mentira afirmar que seria o que mais me interessava/interessa. Seria muito limitativo, criativamente falando. O gosto pela beleza dos sons é o maior e melhor guia, para mim. Daí o meu imenso gosto pela mistura (ou fusão, como lhe chamam, também) de sonoridades, sem tempo nem limites. Tudo depende dos projetos e dos conceitos a eles inerentes (*Ibid.*).

Mais uma vez, a procura do sónico aparece a justificar a utilização da Sanfona. Como veremos ao longo deste estudo, mais tocadores da atualidade referem ser a sonoridade pouco comum da sanfona um aspeto importante para a decisão de adotarem o instrumento.

4.2.2 Fernando Meireles

Em finais de 1990, José Fernando Meireles Pinto (natural de Penafiel em 1959) ou Fernando Meireles, como é conhecido no meio artístico, fundou o grupo *Realejo*. “Criado em Coimbra, em 1990, o grupo Realejo combina sonoridades da música tradicional portuguesa e europeia. Daqui resulta um trabalho de excelência que conta com instrumentos acústicos e tradicionais⁴⁹”. Meireles tem-se dedicado à construção de concertinas, violas braguesas, bandolins, cavaquinhos e sanfonas [Anexo 9], instrumentos que constrói para serem tocados no grupo *Realejo* e também para vender a outros músicos. As três edições discográficas do grupo, *Sanfonias* (1995), *Cenários* (1998) e *Ruja Ruja Quem Quiser Que Fuja!* (2011) incluem sanfona no seu leque de instrumentos.

49 Fonte: Página de Facebook do grupo (*Realejo*, 24/05/2015).

O músico-construtor referiu em entrevista para o *Diário de Trás-os-Montes*, as emoções experimentadas ao longo de todo o seu percurso de descoberta e reconstrução do instrumento:

A Sanfona tinha desaparecido completamente em Portugal durante o séc. XIX. Quando eu conheci o instrumento, achei-o fascinante e concluí que era um disparate estar perdido. Propus-me então reconstruir o instrumento. Fiz um trabalho de investigação que me levou cerca de quatro ou cinco anos, tendo-me baseado, sobretudo, em figuras de presépios dos séculos XVII e XVIII. E, em 1990, tinha a minha primeira sanfona.⁵⁰

Afirma Fernando Meireles, na entrevista citada, que o repertório do grupo Realejo estava vocacionado para a sanfona:

O que temos feito até agora é tocar toda a música que existe para a Sanfona, desde a Idade Média, passando pelos românticos do século XVIII, pelos compositores franceses que escreveram para a Sanfona e pela música tradicional. A pouco e pouco, temos vindo a adotar outra espécie de caminho, com composições nossas.⁵¹

Apesar do facto de Carlos Guerreiro, conforme vimos atrás, já ter, no final da década de 1990, construído dois exemplares de sanfonas (uma delas uma invenção derivada da Sanfona: o *Sanfonocello*), Fernando Meireles afirmou, em entrevista (Lamas & Araújo 2000):

Faço todos os instrumentos portugueses, e faço um instrumento que mais ninguém faz: a Sanfona. É um instrumento que havia desaparecido completamente no século dezanove. Tomei conhecimento dela a partir de um livro de instrumentos populares portugueses do Dr. Ernesto Veiga de Oliveira. Primeiro o instrumento encantou-me pela sua forma e depois pela sonoridade. Propus-me fazer uma sanfona para mim sem qualquer outro objetivo. Comecei por fazer uma sanfona que estava numa figura de presépio do século dezassete (de Machado de Castro) no Museu de Arte Antiga. Queria fazer uma sanfona o mais portuguesa possível. Deparei-me com bastantes problemas porque não tinha nada, só sabia como é que aquilo funcionava, que as cordas são friccionadas por uma roda... A partir daí comecei a fazer os meus cálculos. Levei cinco anos a acumular conhecimentos.

50 Fonte: Diário de Trás-os-Montes (<http://www.diariodetrasosmontes.com>, 22/07/2001).

51 *Ibid.*

4.2.3 Célio Pires

Célio Pires nasceu em 1976 e é natural de Constantim, em Miranda do Douro, local onde reside atualmente. Para além de integrar o corpo da Guarda Nacional Republicana, é também músico e construtor de instrumentos musicais. Dedicar-se à construção de aerofones e cordofones⁵². Em entrevista, Célio Pires contou-me em que situação a sanfona lhe despertou interesse:

É uma história da minha meninice. Quando tinha dezassete ou dezoito anos, vi uma [sanfona] e gostei muito do instrumento⁵³. Sempre tive gosto pelos instrumentos antigos e quando tive a oportunidade, fiz a primeira, tinha mais ou menos trinta anos⁵⁴ (...) era muito diferente dos outros cordofones e despertou a minha curiosidade (entr. Célio Pires, 15 junho 2015).

Tendo começado por construir gaitas de fole com dezoito anos, no início “um bocado rudimentares” (*Ibid.*), ainda não possuía, nessa altura, conhecimentos suficientes para construir um instrumento “tão complexo” (*Ibid.*) como a sanfona. É quando a sua vida profissional de Guarda Nacional Republicano lhe possibilita regressar à sua localidade natal, que tem oportunidade para aprofundar os seus conhecimentos de construção de instrumentos e começa então a construir a sua primeira sanfona, processo que ele descreve como moroso e complexo. Célio Pires constrói instrumentos para vender a outros músicos e algumas das sanfonas que realizou (até à data construiu oito sanfonas e um organistrum) estão nas mãos de músicos na Mealhada ou em Vila Nova de Gaia (em Portugal) ou na Bretanha (em França) (*Ibid.*). Consigo, conserva o organistrum “por uma questão de o mostrar às pessoas (...) apesar de não ser muito versátil” (*Ibid.*). Também guardou a primeira de todas as sanfonas, além de outra com que toca no grupo *Trasga*, onde a sanfona é instrumento central e frequentemente

52 Segundo a página internet *Arquivo de Memórias*, no âmbito da exposição *Construtores de Instrumentos Musicais* (que esteve instalada entre maio e julho de 2012 no Museu do Som e da Imagem, no Teatro de Vila Real), Célio Pires tinha nessa altura construído cerca de 500 gaitas de fole, com grande predomínio da “gaita mirandesa padronizada”, cerca de 50 flautas de tamborileiro e 5 sanfonas, para as quais utiliza madeiras de ácer, nogueira e pinho de Flandres (*Ibid.*).

53 Tratava-se da sanfona de um amigo residente em Zamora.

54 Célio Pires não soube precisar o ano de execução da sua primeira sanfona, mas referiu aproximadamente 2005 ou 2006.

“substitui a voz humana” (*Ibid.*). Este coletivo, segundo informações disponibilizadas no *blog* oficial na internet, é:

uma formação que nasceu em 2006 com o objetivo de divulgar e potencializar a música mirandesa, assim como algumas composições originais. Não se trata apenas de gaita de foles, caixa e bombo, mas conta com novas sonoridades originárias de instrumentos como sanfona, castanholas, flauta pastoril, percussões e voz (*Trasga* 2009, *blog* do grupo⁵⁵).

Segundo a página *Arquivo de Memórias*⁵⁶, Célio Pires integrou o grupo de pauliteiros de Constantim, onde utilizavam flautas de tamborileiro, com oito anos de idade, tendo começado a tocar flauta um ano depois. Aos 14 anos, começou a dedicar-se à gaita de foles. Depois de estudar durante três anos em Braga, decidiu dedicar-se aos “instrumentos tradicionais da terra” (*Ibid.*), nomeadamente gaitas de fole e flautas, começando a construir. Tem três discos editados, cujos conteúdos se repartem entre músicas de sua composição, músicas “tradicionais” e música “tradicional de missa e procissão” (*Ibid.*). Segundo o construtor, a sanfona é um instrumento que “requer muitas horas” para se construir, e “sempre que houver um pedido, faço” (*Ibid.*), dando uma margem de um ano para entregar o instrumento.

4.2.4 Mário Estanislau e Victor Félix

Mário Estanislau e Victor Félix são os responsáveis pela oficina de construção de instrumentos da Associação Gaita de Foles⁵⁷. É de uma colaboração com esta Oficina que surgem os últimos exemplares de sanfona construídos por Carlos Guerreiro. Torneiro mecânico, construtor de instrumentos musicais e músico, Mário Estanislau (nascido em 1975 e natural de Torres Vedras) construiu duas sanfonas entre 2003 e 2004. A motivação surgiu na sequência de uma participação no Festival *Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs*, em Saint Chartier (França), pela presença de diversos

55 <<http://grupo-trasga.blogspot.pt/>> (Maio 2015).

56 <<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com>> (23 maio 2015).

57 “Nesta Oficina – Escola constroem-se gaitas de foles segundo técnicas rigorosas que possibilitam a reconstrução de modelos tradicionais em fase de desaparecimento, como é a gaita transmontana, a gaita galega, os “smallpipes” e muitos aerofones (flautas, clarinetes...)” (Folheto da Exposição “*As Idades do Som – formas e memórias dos instrumentos construídos manufacturalmente e perspetivas de futuro*”, IEFP, FIA 2006).

instrumentos nesse evento. Recebe “dicas de construção” (entr. Mário Estanislau, junho 2015) por parte de alguns construtores franceses e espanhóis⁵⁸. Mário Estanislau refere que já colaborava com Victor Félix quando desenvolveu este projeto de construção, que realizou ainda na sua própria oficina. Com a parceria, a dupla voltou-se inteiramente para a construção de gaitas de fole, instrumento que tem conhecido uma crescente procura, nomeadamente no âmbito da Escola da Associação Gaita de Foles, através do número crescente de alunos dedicados ao instrumento. Com as sanfonas que Mário Estanislau construiu, o músico participou em algumas feiras medievais.

Carlos Guerreiro, Victor Félix e Mário Estanislau têm trabalhado em parceria na construção de diversos instrumentos. Na Oficina da Associação Gaita de Foles, apetrechada das ferramentas necessárias para a realização das “peças mais chatas” (*Ibid.*) de uma sanfona, são realizadas algumas partes da sanfona que requerem maior precisão (como a roda, a manivela, o apoio da manivela, o teclado e os tempereiros) (*Ibid.*).

4.2.5 Albertino Sousa

Através da pesquisa que efetuei na internet, pude identificar o construtor de sanfonas Albertino Sousa, de Vila Pouca de Aguiar (n. 1958). Professor de história e geografia, à data da Exposição *Construtores de Instrumentos Musicais* (2012, Teatro de Vila Real), atrás referida, Albertino Sousa tinha construído duas sanfonas e um “cavaquinho exótico”⁵⁹.

As sanfonas de Albertino Sousa são únicas, desde logo porque a manivela está do lado esquerdo do corpo do instrumento (inversamente ao usual), apenas pela experiência do autor em relação a teclados e ao trabalho de mão direita que pretende. Isso significa que todo o mecanismo de acionamento das paletas teve que ser inventivamente invertido num complexo e laborioso jogo de roldanas. Na 2ª sanfona o artífice está a instalar um teclado completamente inovador, do tipo de um teclado de piano, pela mesma razão⁶⁰.

58 Nomeadamente do construtor Alfonso García-Oliva, *luthier* na Cantabria, que disponibilizou planos de construção.

59 <<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com/>> (23 maio 2015).

60 *Idem.*

Segundo a mesma fonte, a ideia da construção surgiu quando ouviu Fernando Meireles (*Realejo*), tocar uma sanfona construída por ele, num concerto que organizara com a finalidade de “criar um evento de música tradicional”⁶¹. Encantou-lhe a sonoridade do instrumento, mas o preço pedido por ele, fê-lo firmemente crer que para um dia tocar uma, teria que fazer a sua!⁶² Depois de dois anos de pesquisa e mais dois anos de processo de construção, a primeira sanfona de Albertino Sousa era, à data da exposição atrás referida, considerada obra inacabada. Encontrava-se, nessa data, a finalizar uma sanfona que resolveu fazer “como cópia fiel da sanfona portuguesa do presépio de Melgaço (Capela da adoração dos pastores da Senhora da Peneda), do séc. XIX, cuja “fonte” para a sua execução foi o livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira.⁶³ [Anexo 10].

4.2.6. António Pereira

Marceneiro, fotógrafo e músico de S. Cipriano, Resende, António Pereira (n. 1952) começou por construir um cuco⁶⁴, seguindo-se um bandolim. A ideia da construção de uma sanfona ocorreu depois de contactar com Albertino Sousa. À data da Exposição *Construtores de Instrumentos Musicais* (2012, Teatro de Vila Real), atrás referida, António Pereira tinha construído um bandolim, um saltério de arco e tinha uma sanfona em fase adiantada de construção⁶⁵ [Anexo 11].

A sanfona foi uma ideia por conhecer e gostar do som. Depois de ver a do Albertino Sousa e da conversa que com ele teve, avançou, fazendo um protótipo em *K-line* e cartolina, e um modelo do teclado, eixo e rodas, para avaliar a funcionalidade das teclas e calcular a posição das notas. Tem, no entanto, já feito tampas, ilhargas e tem todo o material para a finalizar⁶⁶.

61 *Idem.*

62 *Idem.*

63 *Idem.*

64 Uma flauta de bisel que imita o cantar do pássaro.

65 *Idem.*

66 *Idem.*

Quanto aos materiais usados nesta sanfona:

Ilhargas e fundo em nogueira, tampo em pinho de Flandres, teclas em ébano, forrado com osso para sustenidos e bemóis, estrutura do teclado em tatajuba e jatobá, roda de contraplacado marítimo forrado com azevinho, manivela de latão, eixo em aço, com dois rolamentos.⁶⁷

António Pereira realiza um concerto anual em S. Cipriano, cada ano dedicado a um instrumento diferente, extinto ou em vias de extinção, tendo sido um deles dedicado à sanfona⁶⁸.

4.3 Músicos, grupos e tipologias

Nos anos que seguem e até 2015, a Sanfona ressurgiu nas mãos de vários músicos, sendo incorporada em grupos que se autodefinem com base em categorizações musicais como: *Música de Raíz Tradicional Portuguesa e Europeia*, *World Music*, *Rock Alternativo*, *Folk Experimental*, *Neofolk*, *Post Rock*, *Modern Folk Music*, *Dark Ambient*, entre outros⁶⁹. Os músicos que pude identificar participam em eventos de música especializados, nomeadamente festivais de “*Música Tradicional*”, “*Intercélticos*” (Porto, Sendim, Vizela), de “*Música Folk*” (*Maia Folk*, *Arribas Folk*), de “*Músicas do Mundo*” (Sines, *Etnias*), entre outros. No âmbito de “recriações de feiras medievais”, eventos com uma crescente aceitabilidade e participação de públicos, também é mencionada alguma atividade performativa da Sanfona (Carlos Guerreiro, Eduardo Monteiro, Mário Estanislau, entre outros). Alguns projetos, como *Joy of Nature* ou *Arde Fero* não realizam concertos. Trata-se de projetos cuja visibilidade passa por divulgação através da internet e cuja procura se faz por essa via.

A reintrodução da Sanfona no cenário musical em Portugal efectua-se no seio de projetos onde a “reinvenção musical” e a “exploração de novas sonoridades” são conceitos

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Termos retirados da internet, dos sites oficiais dos grupos (fontes discriminadas no Anexo 12).

reivindicados pelos próprios músicos⁷⁰, ao mesmo tempo que mantêm uma relação com a “música tradicional”. Os primeiros instrumentos foram integrados em grupos que privilegiam “uma reinterpretação ou reformulação de algo previamente existente”, sendo esta reinterpretação “emicamente designada por *recriação* ou por outros conceitos como *arranjo*, *adaptação*, *roupa* [de uma canção] ou ainda *roupagem*” (Lima 2000). Através da pesquisa que realizei, pude identificar uma convivência de conceitos como “tradição”, “passado” e “raízes” com “modernidade”, “contemporâneo” e “presente”. Tendo acompanhado a própria evolução dos Grupos Urbanos de Recriação (Lima 2000), mais recentemente a Sanfona é incluída em projetos de Música Urbana que não se enquadram completamente na tipologia dos Grupos Urbanos de Recriação atrás definida (Lima 2000; Castelo Branco e Branco 2003) ou que antes se situam noutros domínios musicais pela “complexificação deste processo através dos cruzamentos com a Música Popular Urbana” (*Ibid.*, 2000). É o caso, por exemplo, de Rui Veloso — que se autoposiciona dentro da “categoria musical” do *Rock / Blues* — que incluiu sanfona, nas mãos de Carlos Guerreiro, no disco *Auto da Pimenta* (EMI 1991). Refira-se, ainda, o projeto *Joy of Nature* (Ponta Delgada, Açores), que se assume visitante de territórios, entre outros, do *Dark Ambient* ou *Psych Folk*⁷¹.

De acordo com pesquisa realizada nos *sites* oficiais dos próprios grupos, termos como “fusão”, “experimentação” e “cruzamento” são frequentemente utilizados na categorização que cada grupo faz de si próprio. Identifiquei trinta e dois músicos ligados de alguma forma (performance, aprendizagem, construção) à Sanfona, dentro do período que delimitei para a minha pesquisa. Apresento a lista no Anexo 12, no entanto sobre alguns músicos não obtive dados.

Na tabela do Anexo 13, constam os grupos onde a sanfona tem ou teve representação, de acordo com os resultados que a minha pesquisa devolveu. Nalguns casos, referencio o artista (como por exemplo Rui Veloso, Sérgio Godinho ou Zeca Medeiros), apesar de não serem eles diretamente os executantes da sanfona nos seus projetos. Estes artistas estão identificados na tabela pois eles tiveram interesse em incluir a sanfona nos seus temas e convidaram músicos para o fazer. Na tabela, constam

70 *Idem.*

71 De acordo com página oficial do projeto. <<https://thejoyofnature.bandcamp.com/>> (10/2014)

as formas como os grupos / artistas se autodefinem, em termos de atividade / domínio musical (termos retirados dos blogues, páginas de *Facebook*, páginas oficiais da internet de cada projeto).

Dos músicos identificados, a maior parte reside em Lisboa (8), no Porto (5) e em Coimbra (7). Os distritos de Bragança e Guarda contam cada um com dois músicos, e um cada um dos seguintes: Vila Real, Viseu, Algarve⁷², Ponta Delgada (Açores) e Minho⁷³.

Os músicos que estão referenciados sem terem prática performativa com a sanfona (7) possuem todos prática de outro instrumento. Estão em fase de aprendizagem da sanfona e ainda não realizam performances públicas com este instrumento. Alguns deste músicos referiram o “circuito das feiras medievais” como contexto performativo (Mário Estanislau, Mike Conceição⁷⁴, Eduardo Monteiro). Aqueles que têm atividade performativa com a sanfona estão integrados nos projetos seguintes, com atividade na atualidade: *Medievo*⁷⁵, *Sangre Cavallum*, *Bailenda*, *Orblua*, *Gaiteiros de Lisboa*, *Trasga*, *Ai*, *Arde Fero*, *Realejo*, *Ars Musicae*, *Mu*, *Banda às Riscas*, *Recanto*, *Diabo a Sete*, *Joy of Nature*, *Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra*, *Galandum Galundaina.*, *Zingamocho*.

Outros grupos / artistas incluíram sanfona, pontualmente ou durante algum tempo, mas atualmente não existem referências – como GEFAC, Sérgio Godinho, Rui Veloso, *No Mazurka Band*, *José Barros e Navegante*, José Medeiros, Rui Veloso –, ou os projetos extinguíram-se ou estão atualmente sem atividade – como é o caso de *Sétima Legião*, *Chuchurumel*, *Lua Extravagante*, *Bailia*, *Popularis*, *At-tambur* e *Vai de Roda*. Estes projetos / artistas tiveram atividade registada com inclusão de sanfona dentro das seguintes datas: *Vai de Roda* (1983-1986); Sérgio Godinho (1986); *Sétima Legião* (1989-1990); Rui Veloso (1991-1992); *Lua Extravagante* (1992); *Bailia* (1995-2000); *Popularis*⁷⁶ (2002?-2009); *At-tambur* (com um disco editado em 2003, a atividade performativa deste

72 Não foi possível identificar o distrito.

73 *Idem*.

74 Por indicação de Luís Peixoto (entr. Luís Peixoto, janeiro 2014).

75 Não obtive dados sobre este grupo.

76 Em data que não sei precisar (mas será entre 2007 e 2008), o responsável por este projeto, Fernando Guerreiro, entrou em contacto comigo, convidando-me para tocar sanfona no grupo dele. Estaria a colaborar com ele, nessa altura, Eduardo Monteiro. Este músico, no entanto, por falta de disponibilidade não conseguia assegurar a maior parte das atuações do grupo *Popularis*, razão pela qual o responsável me convidou. Declinei o convite, por não ser oportuno naquela altura.

grupo desenvolveu-se em torno desta edição); *Chuchurumel* (2005-2009).

É importante destacar aqui que os eventos performativos onde a sanfona tem tido expressão, funcionaram como incentivo para outros músicos, ao despertar neles a vontade de se dedicarem ao instrumento. Por exemplo, Hugo Osga [anexo 13.1] refere “foi mesmo no Festival *Andanças*⁷⁷ e em Gennetines (França) que o meu interesse por este instrumento se desenvolveu” (entr. Hugo Osga, junho 2015). Ou relembro aqui a experiência de Costa Barbosa, mentor de *Arde Fero*, que terá sentido motivação para tocar sanfona no Festival Intercéltico de Sendim, onde “uma banda espanhola se apresentou em palco com uma sanfona” (entr. Costa Barbosa, junho 2015).

Não sendo meu objetivo realizar uma investigação sistemática sobre os atuais tocadores de sanfona, ao longo da minha pesquisa fui colhendo algumas informações sobre alguns desses músicos, que me permitiram contextualizar e enquadrar alguma atividade performativa nos dias de hoje. Resultado das entrevistas que realizei com alguns dos músicos, do meu conhecimento pessoal e da colocação de algumas perguntas a alguns músicos via *e-mail*, *facebook* ou telefone, apresento no Anexo 14 um conjunto de notas sobre alguns dos músicos do revivalismo da Sanfona em Portugal.

4.4 A sanfona de Vila Franca do Campo

4.4.1 Em performance

Como já foi referido atrás, Carlos Guerreiro começou a construir a sua sanfona nos Açores, em Vila Franca do Campo, em 1980. Considerando Guerreiro que ficou com um som “não satisfatório” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014), o construtor vai proceder a várias remodelações do instrumento. O cantor Sérgio Godinho, que acompanhou este processo de remodelação, compôs uma música que dedicou à sanfona, “Elogio do Artesão”, gravada no disco “Na Vida Real” (Polygram 1986).

Em 1989 Carlos Guerreiro foi convidado para participar num concerto do grupo *Sétima Legião* no Pavilhão dos Desportos, onde tocou sanfona no tema *Senhora das*

⁷⁷ O Andanças é um festival que promove a música e a dança popular em Portugal e tem uma realização anual. <<http://www.andancas.net/2015/pt/>> (julho 2015).

Rosas. Posteriormente vai tocar em mais concertos deste grupo. Em 1991 o mesmo instrumento foi gravado no disco de Rui Veloso *Auto da Pimenta* (EMI, 1991) e no ano seguinte tocou nos concertos ao vivo da *tournee* desse ano, tendo para tal sofrido mais um processo de mutação. No mesmo ano, entrou no disco do projeto *Lua Extravagante*, formado por Vitorino, Janita Salomé, Filipa Pais e Carlos Salomé. Entretanto, era frequentemente convidado para realizar pequenas performances no âmbito de reconstituições medievais e realizou alguns concertos a solo de Música Antiga no Castelo de São Jorge, em Lisboa.

Em 1993 formaram-se os *Gaiteiros de Lisboa* e a partir de então a sanfona que construiu passou a ter uma vida mais ativa, entrando em quase⁷⁸ todos os álbuns do grupo e concertos ao vivo. Foi nessa altura que sofreu mais uma série de intervenções e adquiriu a forma que tem hoje [Anexo 15].

A sua última participação exterior aos *Gaiteiros de Lisboa* resultou de um convite meu: participou no disco *Tarara* (2012) de *Diabo a Sete*, grupo do qual eu faço parte desde 2003. Quando surgiu a ideia de um convite ao Carlos Guerreiro — que eu tinha conhecido uns anos antes quando ambos frequentávamos uma pós-graduação em Estudos de Música Popular na Universidade Nova de Lisboa, e de quem me tornara amiga —, curiosamente, não lhe pedimos especificamente para tocar sanfona. O convite principal foi para acompanhar-me na voz, numa canção cuja letra, da autoria de Miguel Cardina (baterista dos *Diabo a Sete*), denuncia a existência de “paraísos fiscais” (cf. Anexo Áudio AA9.2). Também nos acompanhou no tema *Floripíadas*⁷⁹, onde Carlos criou um arranjo para a sanfona dele (cf. Anexo Áudio AA9.1). Tocou connosco em alguns concertos ao vivo⁸⁰ (cf. Anexo 16).

Em 1999 resolveu “fazer umas experiências no sentido de criar um instrumento diferente baseado na Sanfona tradicional”, e criou um instrumento a que deu o nome de Sanfonocello, “por ser uma sanfona com cordas com o comprimento do violoncelo e em vez de tocar através de teclas e tempereiros, as cordas são pisadas diretamente com os dedos” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014). O Sanfonocello foi gravado nos seguintes

78 O disco *Macaréu* não inclui sanfona.

79 A “fonte” foi o *Auto de Floripes* do *Cancioneiro Popular Português* de Michel Giacometti (1989).

80 Na ACERT (Tondela); no *Festival Músicas do Mundo* (Sines); no *Viv'à Música* – Antena 1 (concerto ao vivo no Teatro da Luz, em Lisboa).

álbuns dos *Gaiteiros de Lisboa*: *Sátiro* (2006) e *Avis Rara* (2012), tendo integrado vários espetáculos ao vivo.

Como já referi, Guerreiro encontra-se a construir outras sanfonas, numa parceria com a Oficina de construção de instrumentos da Associação Gaita de Foles, com intuito de venda. No âmbito de um curso de construção de instrumentos musicais que se encontra a orientar no Centro de Artes em Sines, construiu mais uma “invenção”: o *Sanfonão*, um contrabaixo em “versão sanfona (cf. Anexo 17).

Para além das sanfonas, do Sanfonocello e do Sanfonão, Carlos Guerreiro tem construído vários instrumentos, muitos dos quais são utilizados nas performances ao vivo do grupo e nas gravações dos discos: Cabeçadecompressorofone, Ocarinas Grandes, Flautas de Pan, Cialamella Córsega, Svina Dragão, Clarinete Acabaçado, Orgáz, Tambor de cordas, Serafina, Túbaros de Orfeu, entre outros.

4.4.2 No âmbito dos *Gaiteiros de Lisboa*

Há, nos *Gaiteiros de Lisboa*, um conjunto de instrumentos que usam materiais que se costumam associar à reciclagem e a uma prática ecológica, como tubos de plástico, materiais naturais, como canas e madeiras, tornando pouco dispendiosa a sua fabricação. A Sanfona, se constataremos pela iconografia, na última fase da sua existência ocupou “o grau mais baixo da hierarquia na escolha e utilização dos instrumentos: é o instrumento dos pedintes, cegos e esfarrapados, que dele fazem o seu modo de vida” (Carvalho 1987).

Para Guerreiro, a introdução da sanfona no grupo “foi mais por um exercício tímbrico do que propriamente pela recuperação de um instrumento musical extinto” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014). Uma das opções dos *Gaiteiros de Lisboa* é a não inclusão de cordofones, uma vez que nos grupos de recriação de música tradicional em voga nos finais da década de 1980 e início de 1990, os cordofones tinham uma presença muito forte e, como já foi referido, era um dos objetivos dos *Gaiteiros de Lisboa* “fugir” (*Ibid.*) dessas representações. Ao referir-se a esta opção de não inclusão de cordofones no grupo, o meu entrevistado graceja: “Mas quando digo isto, até me esqueço que a sanfona

é um cordofone” (*Ibid.*). “É sobretudo uma opção tímbrica. É um instrumento que liga muito bem com a voz em polifonia” (*Ibid.*). Outro aspeto importante é a opção tomada pelo grupo de não usarem instrumentos harmónicos: socorrem-se das polifonias vocais juntando “timbres improváveis”. “Tudo junto forma um acorde e a sanfona surge nesta perspetiva”. O objetivo é “mais uma exploração tímbrica do que para meter ali uma sanfona. Há temas em que a sanfona só faz o bordão” (*Ibid.*).

Acerca do experimentalismo à volta das sonoridades possíveis, pode ler-se numa folha de sala da *Culturgest*, produzida por ocasião da apresentação do álbum mais recente do grupo:

As nossas 'gaitas' são tudo aquilo em que pegamos à procura do SOM, reinventando sanfonas, buscando harmonias até aqui desconhecidas nas nossas gargantas, retesando peles, procurando percutir o que outros pisam, desafinando gaitas de foles, mas afinando tubos de eletricidade⁸¹.

Seguidamente irei elencar todos os temas que incluem sanfona e sanfonocello dentro da produção discográfica dos Gaiteiros de Lisboa, com a referência das autorias das letras e músicas, conforme informação que acompanha cada edição.

A sanfona e/ou sanfonocello na produção discográfica dos *Gaiteiros de Lisboa*

Ano	Álbum	Editores	Temas com sanfona e/ou sanfonocello	Autorias
1995	Invasões Bárbaras	Farol Música	A ribeira do sol posto (Sanfona)	Tradicional - Alentejo
1995	Invasões Bárbaras	Farol Música	Se eu soubesse que voando (Sanfona)	Música: José Manuel David / Letra: Popular
1997	Bocas do Inferno	Farol Música	Agora que eu vou cantar (Sanfona)	Música: José Manuel David / Letra: Popular (Alentejo)
2000	Dança Chamas	Farol Música	Se eu soubesse que voando (Sanfona)	Música: José Manuel David / Letra: Popular
2000	Dança Chamas	Farol Música	A ribeira do sol posto (Sanfona)	Tradicional - Alentejo
2002	Macaréu	Aduf Edições	---	
2006	Sátiro	Adufmúsica / Sony	Se fores ao mar pescar (Sanfona e Sanfonocello)	Tradicional - Alentejo
2012	Avis Rara	D'Eurídice	A devota da Ermida (Sanfonocello)	Tradicional – Orca (Beira Baixa)
2012	Avis Rara	D'Eurídice	São João (Sanfona)	Tradicional (Vilarinho da Furna)
1998	Novas vos trago	CNDP	O falso cego (Sanfona)	Música: Carlos Guerreiro / Letra: Popular

81 Folha de Sala da Culturgest relativa a um concerto dos Gaiteiros de Lisboa no dia 15 de outubro de 2012, em que apresentam o disco *Avis Rara*.

Para analisar o processo de “recriação” no âmbito do grupo *Gaiteiros de Lisboa*, é útil reter o quadro analítico de Josep Martí, que considera que “La folclorización (...) implica siempre una cierta metamorfosis más o menos intensa del producto [folklórico]” (Martí 1996, 75). Nas composições acima identificadas, ocorre um processo de 'metamorfose' (*Ibid.*) dos componentes “de raiz tradicional”, processo em que lhe são acrescentados elementos alheios, pertencentes, justamente, ao novo recetor (*Ibid.*). Por vezes, a manutenção dos elementos “originais” em relação à “fonte” é tão ténue, que de um texto inteiro apenas é mantido o primeiro verso⁸². A tónica está sempre na “experimentação” e no abandono de qualquer “purismo conservador”⁸³: os temas “tradicionais”, depois de seleccionados na “fonte”, são estudados cuidadosamente e depois são alvo de um processo de 'metamorfose' onde “recriam” e “não copiam” as “melodias e ritmos tradicionais”.

Seguidamente irei analisar brevemente os temas acima citados, composições que incluem sanfona e/ou sanfonocello, ao nível da instrumentação. Abarcarei, com esta análise, a quase totalidade dos trabalhos discográficos do grupo, só ficando de fora do elenco o álbum *Macaréu*, pois nele estes instrumentos não se encontram representados.

No disco *Invasões Bárbaras* (1995), há dois temas que incluem sanfona: “A ribeira do sol posto” e “Se eu soubesse que voando”. A “fonte musical” para o primeiro tema é desconhecida de Guerreiro, apenas sabe que é “tradicional” do Alentejo⁸⁴. Para além das vozes e da sanfona, outro instrumento presente é a palheta (aerofone de palheta simples inventado por Guerreiro de sons graves). Neste tema, a sanfona executa um contraponto que segue de perto a voz principal da polifonia de “tipo” alentejano.

Ainda no mesmo álbum, o tema “Se eu soubesse que voando” tem letra popular⁸⁵ e música de José Manuel David. O leque de instrumentos neste tema inclui sanfona, flauta, kissange e percussões. A sanfona reproduz uma melodia nos intervalos das estrofes do canto, apenas acompanhada de percussões, ficando depois a executar uma

82 Por exemplo, no tema “Era não era do tamanho de um pardal”, do disco *Macaréu* (2002), o texto da lenga-lenga que se manteve foi apenas “Era não era”.

83 Termos utilizados em textos promocionais do grupo.

84 Segundo Carlos Guerreiro, o responsável pela introdução deste tema foi José Manuel David.

85 “Fonte” desconhecida.

nota pedal que suporta as vozes na maior parte dos trechos cantados. A sanfona deixa de se ouvir quando o kissange é introduzido.

No álbum *Bocas do Inferno* (1997), a sanfona está presente apenas num tema “Agora que eu vou cantar”, música de José Manuel David e letra popular do Alentejo⁸⁶. Sensivelmente a meio da música, a sanfona realiza um contraponto com a polifonia vocal de inspiração alentejana. Os instrumentos usados neste tema são: sanfona, clarinete acabado, orgaz⁸⁷ e cromorne, que, juntos, formam uma melodia, apenas instrumental, que finaliza o arranjo.

O álbum *Dança Chamas* resultou da gravação de um espetáculo ao vivo no Pequeno Auditório do Centro Cultural de Belém em outubro de 2000. Os dois temas que incluem sanfona estão editados em álbuns anteriores (“Se eu soubesse que voando” e “A ribeira do sol posto”, ambos do disco *Invasões Bárbaras*), de forma que analisá-los aqui seria redundante. *Macaréu* (2002) não inclui sanfonas na sua ficha técnica. No álbum *Sátiro* (2006), no tema “Se fores ao mar pescar”, música e letra são tradicionais do Alentejo⁸⁸. Os instrumentos presentes nesta composição do grupo são, para além das vozes, o sanfonocello e a sanfona, que iniciam o tema, juntando-se depois estes dois instrumentos em contraponto à polifonia vocal característica do Alentejo, os dois cordofones executando entre eles intervalos de quinta e por vezes de quarta. No álbum *Avis Rara* (2012), a “fonte musical” do tema “A Devota da Ermida” é o registo sonoro com o mesmo título, publicado na *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa* (Giacometti 1971). Trata-se de um romance de assunto religioso recolhido em Orca (Beira Baixa). O texto é cantado sobre uma nota pedal tocada no sanfonocello. Os outros instrumentos presentes são, para além das vozes: bombos, timbalões, gaita em sol (swayne), tarota e flautões⁸⁹.

86 *Idem.*

87 Órgão acionado com sopro, com 13 tubos com palhetas simples e um teclado com uma extensão de uma oitava.

88 “Fonte” não conhecida por Carlos Guerreiro. Mais uma vez, o responsável pela introdução deste tema foi José Manuel David.

89 Flautas em tubos de PVC com 3 cm de diâmetro, de comprimento variável. Trata-se de uma recriação de Carlos Guerreiro, uma adaptação de outro instrumento de que teve conhecimento. Canta-se ao mesmo tempo que se sopra em tubos de cerca de 1m ou 1 metro e meio de comprimento. Consegue-se uma certa polifonia pois pode cantar-se numa nota e soprar-se noutra. Os sons produzidos são graves e têm uma certa semelhança com o som de um *didgeridoo*.

Ainda no disco mais recente do grupo, o tema “São João” tem como “fonte” o “Canto de São João”, da *Antologia da Música Regional Portuguesa*, de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, coligido em São João do Campo (Minho). A sanfona executa uma melodia instrumental entre as estrofes cantadas em polifonia, por vezes acompanhada em uníssono pela gaita de foles.

No álbum *Novas vos Trago* (Comissão Nacional para os Descobrimentos Portugueses 1998), a composição dos *Gaiteiros de Lisboa* inclui sanfona, para além de flautas de pan, kissange e túbaros de Orfeu. O tema intitula-se “O Falso Cego”, sendo a música da autoria de Carlos Guerreiro e a letra um romance “tradicional”. Trata-se de um tema com um arranjo muito cuidadoso ao nível das harmonias (entrev. Carlos Guerreiro, 2014), estando bem patente nesta composição a criatividade de Guerreiro ao nível dos jogos tímbricos.

De notar que nas composições musicais dos *Gaiteiros de Lisboa*, a polifonia é omnipresente, seja vocal (sempre), seja criando harmonias com os instrumentos não harmónicos de que se socorrem, a grande maioria deles cuja construção é devida ao Carlos Guerreiro. Em nove composições do grupo que incluem sanfona ou sanfonocello no seu leque instrumental, verificamos que 4 delas possuem “fonte” alentejana. Carlos Guerreiro admite que, ao longo das experiências de jogos tímbricos que o grupo ia fazendo, uma das conclusões a que chegaram foi que a sanfona “ligava muito bem com a voz”. Como não utilizavam instrumentos harmónicos, procuravam fazer polifonias juntando “coisas tímbricas improváveis” e “tudo junto forma um acorde e a sanfona surge muito nesta perspetiva” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014). Em suma, as opções de “recriação” de “música tradicional” dos *Gaiteiros de Lisboa* derivam mais de um experimentalismo tímbrico do que estão sujeitas a qualquer outro tipo de regras. Os elementos “tradicionais” sofrem uma ‘metamorfose’ que, segundo Josep Martí, se realiza no âmbito de quatro processos: a simplificação, a complexificação, o tipicismo e o polimento (Martí 1996, 75-96). Da observação do modelo Do modelo proposto por Martí (1996), retive o processo da ‘complexificação’ e adicionei o processo da ‘experimentação sonora’, característica que se me afigura representativa do trabalho de recriação dos *Gaiteiros de Lisboa*.

Capítulo V

Capítulo V

Novos contextos da Sanfona

Neste capítulo abordo a performance *Música no Palheiro*, uma iniciativa levada a cabo por mim e por Carlos Guerreiro, com a apresentação de duas sanfonas. Uma das vertentes deste estudo compreendeu uma investigação-ação com observação participante desenvolvida no âmbito de um projeto performativo com Carlos Guerreiro que culminou com uma apresentação pública na Festa da Lã, um evento organizado por mim e pelo meu marido na propriedade agropecuária onde vivemos. O capítulo tem como objetivo conhecer as especificidades performativas e características sónicas da Sanfona e discutir a sua operacionalização com instrumentos e tecnologias contemporâneas. Nesse sentido, elaborei uma autoetnografia do processo de concepção e construção da performance, desde a seleção e composição/arranjo do repertório à sua realização musical. O capítulo começa com uma abordagem à autoetnografia enquanto ferramenta metodológica no âmbito dos estudos qualitativos à qual se segue a descrição crítica do processo de preparação e realização musical.

5.1 A autoetnografia: desafios e potencialidades

A autoetnografia é uma ferramenta metodológica que incorpora necessariamente toda a subjetividade do investigador e consiste em estudar práticas sociais através de acontecimentos individuais. Este método rejeita as perspetivas “homogéneas” e procura a diversidade de cada acontecimento musical. É um método de pesquisa qualitativo que combina etnografia, biografia e autoanálise e utiliza dados sobre o próprio investigador e contextos “to gain an understanding of the connectivity between self and others within the same context” (Ngunjiri, Hernandez and Chang 2010). Segundo estes autores, este método de investigação difere dos outros em três pontos: é qualitativo, autocentrado e consciente do contexto (*Ibid.*). É qualitativo pois aborda de forma sistemática a recolha de dados, análise e interpretação sobre si próprio e dos fenómenos sociais que o

envolvem. Por outro lado, a autoetnografia é uma metodologia autocentrada. O investigador está no centro da investigação como sujeito (que realiza a performance da investigação) e como objeto (o participante que é investigado). Os dados autoetnográficos providenciam uma janela através da qual o mundo exterior é compreendido (*Ibid.*). Em terceiro lugar, a autoetnografia procura estar consciente do contexto. Enraizada na etnografia (o estudo na cultura), a autoetnografia possibilita uma conexão de si próprio com os outros, com o meio social e com o contexto (Reed-Danahay, 1997; Wolcott, 2004).

Apesar da autoetnografia estar presente em todos os estudos qualitativos (com ou sem a consciência do autor), através, por exemplo dos diários de campo, a credibilidade científica deste método tem sofrido algumas críticas, nomeadamente a impossibilidade de validação (Poirier, Clapier-Valladon e Raybaut 1999, 109). No entanto, apesar da distinção pouco clara na relação investigador / participante, “a história de factos pessoalmente vividos pelo autor encontra-se enriquecida por uma carga emocional apta a tornar esse discurso mais sensível e, conseqüentemente, mais acessível, mais compreensível” (Gresswell e Godelier 1979, 102), fazendo deste método de pesquisa uma ferramenta poderosa e única para a compreensão individual e social (Ellis, 2009).

As questões que se colocam a este método prendem-se, por um lado, com a representatividade dos dados recolhidos, uma vez que estão centrados numa pessoa, e por outro com a validação desses mesmos dados. De forma a ultrapassar estas limitações, uma autoetnografia deve assentar no diálogo e interação com os diferentes agentes, colocando em debate outros membros do grupo com o narrador, no sentido de completar, corrigir e interpretar a narração e deve ser realizado um trabalho de pesquisa histórica e documental.

5.2 Conceção e preparação da performance

Carlos Guerreiro aceitou prontamente o convite que lhe dirigi no sentido de construir comigo uma performance para apresentar na Festa da Lã, no dia 20 de junho de 2015. Logo no primeiro contacto telefónico, foi delineada a estratégia de criação

artística a seguir: iríamos trabalhar à distância de trezentos e cinquenta quilómetros, utilizando uma ferramenta imprescindível nos dias de hoje: a internet. A performance construiu-se quase essencialmente através da troca de ficheiros áudio via internet. No entanto, ficou aberta a possibilidade de fazermos um ensaio com presença física, que se planeou poderia vir a realizar-se na véspera do evento (o que aconteceu, efetivamente).

Na concepção e idealização deste concerto, estava previsto agrupar apenas temas e instrumentos do “ciclo pastoril”, uma temática que queríamos explorar em virtude de a performance se integrar num evento mais amplo dedicado à lã, adiante descrito. Nesse sentido tomámos como referência (como o fizeram outros músicos antes de nós, descritos nos capítulos anteriores) o livro de Ernesto Veiga de Oliveira, onde o autor identifica com carácter pastoril os instrumentos gaita de foles, pandeiros (quadrangulares) ou adufes, tamboris e flautas, uma vez que segundo o autor, alguns destes instrumentos pressupunham, pelo menos nos seus primórdios, “uma disponibilidade de peles que só parece possível em áreas de cultura pastoril, onde abundem rebanhos” (Oliveira 2000, 43). Na preparação da nossa performance, Carlos e eu selecionamos instrumentos identificados por Ernesto Veiga de Oliveira como pertencentes ao ciclo pastoril – flautas, bombo, adufe. A sanfona estava no centro do projeto, apesar de no referido livro não fazer parte do ciclo que o evento queria evocar⁹⁰. Juntámos também a guitarra clássica e algumas pequenas percussões, como os crótalos ou as clavas cubanas. O processo de seleção de instrumentos começou pela eleição da sanfona – o instrumento em estudo –, por incluir instrumentos associados ao ciclo pastoril no livro que mais influenciou os músicos responsáveis pela reemergência da sanfona, nas últimas décadas do século XX, e por juntar instrumentos com os quais tínhamos já familiaridade, enquanto músicos performers, que permitiam construir a sonoridade que desejávamos.

No que se refere ao repertório, procurámos um que incluísse temas relacionados com a lã e as atividades agropastoris a ela associadas. No entanto, nem sempre isso aconteceu. No decorrer do processo de concepção, percebi que Carlos tinha vontade em incluir temas musicais que ele considerava serem do “repertório medieval”, pela razão

90 Na pesquisa que efetuei, encontrei iconografia onde a sanfona está associada ao ciclo pastoril, refiro-me a uma figura de pastor com sanfona existente no Santuário da Senhora da Peneda, em Melgaço.

principal de estarem em palco duas sanfonas a tocar em simultâneo, acontecimento pioneiro (de nosso conhecimento), em Portugal, neste contexto revivalista. Por sugestão do Carlos preparámos os temas “Ay Flores do Verde Piño” e “Em Lixboa sobre lo Mar”. As possibilidades polifónicas e tímbricas das duas sanfonas e a temática abordada no evento justificaram a escolha do restante repertório, “E Vira Bom”⁹¹, “Natal” e “Ó que estriga tenho na Roca”. “M'en revenant de Paris” aparece pelo gosto particular de Carlos em relação à música francesa. Lembro aqui a importância que teve para Carlos Guerreiro o movimento revivalista de música tradicional em França, no final dos anos setenta. Quase todos foram propostos por Carlos, tendo eu sugerido apenas um: “Ó que estriga tenho na roca”, um tema que conheço há vários anos e que está incluído no álbum da cantora Né Ladeiras, intitulado *Traz os Montes* (Ladeiras 1994, CD), que agrupa canções “tradicionais” de Trás-os-Montes⁹². A escolha desta música prende-se com o facto da letra começar com uma referência a uma roca, objeto que tem relação com a temática principal desta festa.

Apresento de seguida uma curiosidade. A música “E Vira Bom”, cuja fonte é uma polifonia vocal feminina de Arouca (Douro Litoral) do cancionero de Virgílio Pereira, é um tema que está gravado num álbum do GAC – *Vozes na Luta* e que lhe dá o nome: ...*E Vira Bom* (1977), álbum onde se assume plenamente uma viragem de rumo deste coletivo, como abordei no capítulo 2. A letra deste tema, na interpretação do GAC, foi alterada na altura para corresponder ao “estilo” do coletivo que pretendia passar uma mensagem política através das músicas de inspiração rural, mantendo “o mote «E vira bom»” que “servia como quase palavra de ordem para a urgência de mudar a vida e o mundo que o texto (do grupo) lhe sobrepunha (Lisboa In GAC – *Vozes na Luta*, 2010).

Apresento, em paralelo, as duas letras deste tema, interpretadas em momentos muito diferentes da vida de Carlos Guerreiro: em 1977, no âmbito do GAC – *Vozes na Luta*, e em 2015, no âmbito da performance “Música no Palheiro”, que eu e o Carlos preparámos e realizámos em conjunto. A letra cantada na performance mais recente é a que está documentada no *Cancioneiro de Arouca* de Vergílio Pereira (1959). Na versão do GAC, a letra está atribuída a António Moreira (conforme referido na Reedição em CD da

91 Que, entre nós, chamámos de “E Vira Lã...”

92 Este trabalho foi baseado em recolhas de Michel Giacometti, Margot e Jorge Dias, Anne Caufriez e GEFAC (de acordo com livro que acompanha a edição discográfica).

obra completa do GAC [iPlay / Edições Valentim de Carvalho, 2010]).

GAC – <i>Vozes na Luta</i> (1977)	<i>Música no Palheiro</i> (2015)
Dizem que ricos e pobres Sempre houve e há-de haver <i>E vira bom</i>	Bota os carneiros lá fora Que as ovelhas já lá estão <i>E vira bom</i>
Ai a gente faz de mouca Quando tal ouve dizer <i>E vira bom</i>	Ovelhas não são p'ro mato Já mo disse um pastor <i>E vira bom</i>
Ai a terra só dá mato Se ninguém a semear <i>E vira bom</i>	Fica-lhe a lã no carrasco E a perca p'ro lavrador <i>E vira bom</i>
Ai a vida só não muda Se a gente a não mudar <i>E vira bom</i>	Aprendi a cardador Mau ofício fui tomar <i>E vira bom</i>
	Andar de terra em terra _ há lá lã para cardar ? <i>E vira bom</i>

Depois de seleccionados os temas passamos ao arranjo⁹³ ou seja à seleção dos instrumentos e composição de trajetos harmónicos, contrapontísticos e rítmicos. Os arranjos dos temas foram quase exclusivamente da responsabilidade de Carlos Guerreiro. Os temas preparados para apresentar no concerto foram: “Ay Flores do Verde Piño⁹⁴”; “Canção de Cego”⁹⁵; “Natal⁹⁶”; “E Vira Bom”⁹⁷; “Em Lixboa sobre lo Mar”⁹⁸; “Ó que

93 Arranjo é, segundo António Tilly, o termo usado por músicos para "designar o trabalho de instrumentação e composição sobre material musical existente, referindo-se normalmente à elaboração do acompanhamento instrumental ou vocal de uma melodia ou canção" (Tilly 2010, 72).

94 Retirado do disco *Cantigas d'Amigo* de Pedro Caldeira Cabral & *La Batalla*, faixa 5 (Cabral & La Batalla 1984).

95 Retirado do disco *Gravaciones Históricas de Zanfona 1927-1949* de Faustino Santalices, Faixa 8 (Santalices 2004).

96 Recriação de canções coligidas por Michel Giacometti e publicadas no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando 1981).

97 Polifonia vocal feminina de Arouca, coligida por Vergílio Pereira e publicada no *Cancioneiro de Arouca* (Pereira 1959). Carlos Guerreiro refere “lembro-me que a aprendi no GAC, ou talvez antes, no Coro da Incrível, com o Luís Pedro Faro” (entr. Carlos Guerreiro julho 2015).

98 Retirado do disco *Cantigas d'Amigo* de Pedro Caldeira Cabral & *La Batalla*, faixa 1 (Cabral & La Batalla 1984).

estriga tenho na Roca”; “M'en revenant de Paris⁹⁹”. Irei descrever o processo de arranjo associado a cada um destes temas mais à frente. Voluntariamente deixei a Carlos liberdade artística para a criação de arranjos, pois interessava-me observar as suas opções em contexto criativo e performativo.

Carlos Guerreiro gravou “bases” em sua casa, de forma a eu poder posteriormente gravar a minha contribuição em cada tema, quer vocal, quer instrumental. As “bases” são ficheiros áudio, totalmente criados por Carlos Guerreiro e gravados por ele, onde estão sobrepostas “linhas” de diversos instrumentos, e que vieram a ser utilizadas como “playback” durante o concerto, simultaneamente à execução vocal e instrumental “ao vivo” de cada um de nós. As “bases” que Carlos me enviou por correio eletrónico tinham incluída a sua voz e a sua execução de sanfona, além dos instrumentos que vêm referidos na tabela abaixo, de forma a facilitar o meu ensaio dos temas (cf. anexo áudio AA0). No concerto, foram utilizadas essas mesmas “bases”, mas sem voz e sem sanfona (pois foram interpretadas “ao vivo”). Para realizar este trabalho com as “bases”, Carlos recorreu ao programa *GarageBand*.

A constituição de cada “base” vem a seguir descrita, tema a tema:

Nome da música	Instrumentos gravados na “base”	Anexo Áudio
Ay Flores do Verde Piño	darbuka, tamborete, crótalos, flautas de bisel alto	AA1
Canção de Cego	tamborete, trinchos, tinwhistle, flauta tenor, adufe	AA2
Natal	trinchos, bombo, escova na pele do bombo, crótalos, sarronca, aerofone de palheta simples com bordão de palheta simples	AA3
E Vira Bom	Ocarinas	AA4
Em Lixboa sobre lo Mar	darbuka, trinchos, flauta de bisel alto, crótalos, bombo	AA5
Ó que estriga tenho na Roca	adufe, guitarra, tubos de flauta de pan, clavas cubanas, escova com adufe	AA6
M'en revenant de Paris	trinchos, guitarra, bombo, flauta de bisel	AA7

⁹⁹ Carlos Guerreiro identifica a “fonte”: “tirei-a de uma cassete que eu tenho desde o GAC, onde na altura só escrevi: Música tradicional Francesa - La Bamboche”. Efetuada uma pesquisa na internet, identifiquei o nome do álbum onde está gravada esta música: *La Bamboche 2* ou *Joli mois de mai* (La Bamboche 1976). A zona de onde esta música “provém”, o Bas-Berry, é uma zona onde a sanfona (vièle) tem um grande dinamismo ainda na atualidade.

A contribuição de cada músico em cada um dos temas, durante a performance, vem a seguir referenciada:

Nome da música	Carlos Guerreiro	Julieta Silva
Ay Flores do Verde Piño	Voz. Sanfona.	Voz. Sanfona.
Canção de Cego	Voz. Sanfona.	Voz. Sanfona.
Natal	Voz. Sanfona.	Voz. Sanfona.
E Vira Bom	Voz.	Voz.
Em Lixboa sobre lo Mar	Voz. Sanfona.	Voz. Sanfona.
Ó que estriga tenho na Roca	Ocarina. Voz.	Voz. Sanfona.
M'en revenant de Paris	Voz. Sanfona.	Voz. Sanfona.

Nas “bases” estão quase sempre presentes instrumentos de percussão. Em todos os temas onde a sanfona foi executada, em palco, Carlos gravou algum instrumento de percussão com pele (bombo, adufe, darbuka, etc). Apenas em “E Vira Bom”, na respetiva “base” não há instrumentos de percussão. Curiosamente, é o único tema onde a sanfona não é tocada. As sanfonas e vozes efetuaram quase sempre um jogo polifónico entre elas, tendo Carlos utilizado a sanfona neste projeto um pouco como aconteceu no projeto *Gaiteiros de Lisboa*, no âmbito do qual o músico admitiu, como referi no Capítulo 4, que a sanfona “ligava muito bem com a voz” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014). Aqui também se procurou realizar polifonias com sanfonas e vozes, uma vez que neste projeto também é rara a utilização de instrumentos harmónicos. Os temas onde são utilizados instrumentos harmónicos são os dois últimos do alinhamento do concerto, “Ó que estriga tenho na roca” e “M'en revenant de Paris”, onde uma guitarra vem gravada nas “bases”.

No tema “Ó que estriga tenho na roca”, Carlos criou uma “base” onde figuram os seguintes instrumentos: adufe, guitarra, tubos de flauta de pan, clavas cubanas, escova com adufe. Apesar de ter sido eu a propor o tema para o nosso concerto, eu estava muito influenciada pela versão interpretada e gravada pela cantora Né Ladeiras, que conheço há vários anos do seu disco “Traz os Montes”. Carlos não conhecia essa versão, nem nenhuma “fonte” desta versão, fosse escrita ou gravada. A primeira vez que Carlos ouviu esta música foi através de uma gravação que efetuei de voz e piano e posteriormente, por telefone, dando-lhe indicação de algumas tonalidades principais em torno das quais me

parecia estar a melodia apoiada, cantarolei enquanto ele acompanhou o canto com a guitarra. Carlos achou que o conjunto “funcionava” e disse-me que ia pensar num “arranjo” para esta música. Assim fez. Quando recebi o ficheiro áudio (cf. Anexo AA6) na minha caixa de correio eletrónico, fiquei impressionada com o ambiente que Carlos criara, era de uma subtileza que me tocou. Apesar de Carlos me ter sugerido incluir voz e sanfona (em uníssono) na totalidade da música, eu não quis sobrecarregar demasiado aquele ambiente de que tanto gostara, e optei por incluir voz e sanfona apenas nas partes sublinhadas do texto da letra, como a seguir exemplifico, ou seja, nas segundas partes das estrofes, excetuando a última estrofe, que acompanhei integralmente com a sanfona (cf. anexo áudio AA8).

Ó QUE ESTRIGA TENHO NA ROCA¹⁰⁰

*Ó que estriga tenho na roca
ó que maceiro cá farei
ó que amores tão bonitinhos
ó sem os procurar achei*

*E o sete-estrelas vão altos
e a lua já embarcou
ai amorzinho da mi'nhalma
ó que tão longe de ti estou*

*Sete-estrelas rondadores
ai contrários a quem namora
ai vai-te embora sete-estrelas
ai que eu quero rondar agora*

*Prendi o sol com uma fita
as estrelas c'um cordão
ai a lua c'um cadeado
e a ti no meu coração*

*Ó lua vai-te deitar
na cama do meu amado
ai dá-lhe um beijinho por mim
se ele'stiver acordado*

100 Letra da música retirada do disco *Traz os Montes*, Faixa 6 (Né Ladeiras 1994).

A sanfona produz um som contínuo, circular, o que na maior parte das situações é apreciado por músicos da atualidade, sendo uma das características sonoras que mais contribui para o som “hipnotizante” que Costa Barbosa referiu (entr. Costa Barbosa, junho 2015) ou “etéreo”, na perspetiva de Hugo Osga (entr. Hugo Osga, junho 2015). No entanto, neste tema particular, privilegiei uma utilização descontínua da sanfona, de forma a não estar omnipresente e poder dar preponderância ao ambiente sonoro que Carlos tinha criado na “base”. Carlos Guerrero concordou com a minha opção.

No âmbito do *Diabo a Sete*, pelo facto do grupo possuir uma secção harmónica importante (guitarra, bandolim e cavaquinho – que servem muitas vezes de suporte harmónico – e baixo elétrico), a minha prática de sanfona nesse coletivo exclui normalmente o bordão, que não é adequado para acompanhar música tonal. O facto de não usar regularmente o bordão faz com que a minha técnica de sanfona se aproxime da execução de uma viola de arco, possibilitando-me executar pequenos trechos melódicos, sem sentir a necessidade de realizar a melodia por inteiro. Pelo contrário, quando se usa o bordão, torna-se mais difícil executar estes jogos de “entrar e sair” dentro de um determinado tema.

A diferença de registos¹⁰¹ entre as duas sanfonas agradou-nos e se, de início, não era nossa intenção incluir as duas sanfonas simultaneamente na maior parte dos temas, isso acabou por acontecer¹⁰².

No arranjo feito pelo Carlos para a música “Natal”, a sanfona não executa a mesma linha melódica da canção, o que torna a execução deste tema relativamente difícil para um só músico. Por isso, Carlos reservou para mim a parte da execução da melodia da sanfona, enquanto ele pôde concentrar-se no canto (cf. Anexo Áudio AA3).

No tema “Ay Flores do Verde Piño”, o arranjo vocal construído contemplou um jogo polifónico à distância de um intervalo de terceira, apenas em determinados momentos da melodia, nomeadamente nos terceiro e quarto versos de cada estrofe. No primeiro verso, foram definidas duas melodias vocais ligeiramente diferentes. No tema “Em Lixboa sobre lo Mar”, a estrutura pensada incluiu polifonia instrumental e vocal nos terceiro e quarto versos de cada estrofe, e uníssono nas duas primeiras.

Em “M'en revenant de Paris”, um tema que me agradou muito quando ouvi a

101 A minha sanfona tem um registo contralto, a de Carlos Guerreiro tem um registo soprano.

102 A Sanfona só não é incluída num tema: “E Vira Bom”.

“base” enviada pelo Carlos, pensei imediatamente que não havia espaço para mais diversidade, assim propus um unísono de voz e sanfona. Quando nos juntámos no ensaio realizado na véspera do evento, ambos concordámos que a música poderia ficar mais interessante se eu executasse apenas um pequeno trecho uma terceira abaixo da voz de Carlos, na repetição do primeiro verso em cada estrofe.

Na “Canção de Cego”, a “base” do tema estrutura-se em torno de duas partes distintas: uma instrumental, muito ritmada e outra vocal, mais pausada. Na parte instrumental, eu optei por duplicar a linha melódica que Carlos efetuou na sanfona, em unísono. Na parte vocal, cantei e toquei uma terceira acima da voz de Carlos. Este é um dos temas em que sobressai aquela característica tímbrica que Guerreiro explora no âmbito dos *Gaiteiros de Lisboa* – que é a sanfona em conjunto com polifonia vocal, como acontece com os temas de “inspiração” alentejana nos álbuns do grupo.

Finalmente, no tema “E Vira Bom”, optámos por um arranjo apenas vocal. No final do segundo verso e no refrão, conforme exemplificado a seguir, eu realizaria uma quinta acima da voz de Carlos, para além das ocarinas que figuram na base. As partes sublinhadas do texto correspondem à minha intervenção vocal. Esta foi a única música que não incluiu sanfona no arranjo.

E VIRA BOM

Bota os carneiros lá fora
Que as ovelhas já lá estão
E vira bom.....

Ovelhas não são p'ro mato
Já mo disse um pastor
E vira bom.....

Fica-lhe a lâ no carrasco
E a perca p'ro lavrador
E vira bom.....

Aprendi a cardador
Mau ofício fui tomar
E vira bom.....

Andar de terra em terra
há lá lâ para cardar ?
E vira bom.....

5.3 O contexto performativo. A Festa da Lã: do conceito à preparação.

A Festa da Lã realizou-se numa pequena exploração agropecuária chamada *atrasdosbarrocos.com*, minha e de meu marido (Nuno Afonso). Para poder oferecer uma imagem o mais próximo possível da realidade deste evento, articulei a minha autorreflexão com os depoimentos de Nuno Afonso sobre o projeto.

5.3.1 Contextualização do evento: o projeto *atrasdosbarrocos.com*

Quando eu e o meu marido pensámos no nome *atrasdosbarrocos.com* para a nossa empresa agrícola, foi porque nos agradou a imagem contrastante que advinha de um local situado atrás dos barrocos¹⁰³ – com a carga pejorativa de isolamento e ostracismo que na região esta expressão contém –, mas relacionado com o mundo a partir das plataformas digitais, quebrando, de alguma forma esse isolamento.

Nesta exploração agropecuária, dedicamo-nos maioritariamente à criação de ovinos Mondegueiros (uma raça autóctone em vias de extinção) e de cavalos. Para além da agropecuária, a empresa possui duas outras vertentes: escola de equitação e produção e realização de eventos. Quando foi constituída a empresa agrícola, em 2008, pensou-se logo na possibilidade de vir a realizar eventos culturais de temática relacionada com a atividade que ali se praticava. E ao longo do tempo, algumas opções arquitetónicas foram sendo tomadas nesse sentido também.

Quando estava a construir, fiz pequenos ajustes na arquitetura dos edifícios no sentido de criar um pátio interior onde pudesse existir este tipo de eventos durante uma parte significativa do ano, excetuando apenas nos meses de inverno. Arquitetonicamente foi criado um pátio isolado dos ventos, principalmente do vento frio de norte, e fechado, no sentido de poder criar uma câmara mais confortável para haver este tipo de eventos. Depois houve a questão da adaptação do pé direito do ovil para criar um patamar natural para servir de palco. Foi um pequeno ajuste, iria já existir um desnível, aumentei um bocadinho mais para criar um palco natural, digamos assim (entr. Nuno Afonso, julho 2015).

¹⁰³ Miguel Chôco é uma pequena localidade pertencente ao concelho de Trancoso, situada numa região granítica onde imponentes rochas, chamadas localmente “barrocos”, marcam a paisagem.

5.3.2 A Festa da Lã: do planeamento ao estabelecimento de contactos

Decidimos então realizar, a 20 e 21 de junho de 2015, pela primeira vez, essa vertente que ainda estava, até à data, por explorar.

A ideia inicial foi fazer de alguma forma um trabalho que levasse à rentabilização da tosquia, ao aproveitamento da lã. A ideia era promover a lã. As ovelhas terem lã, atualmente, é um custo e até há cerca de cinquenta anos atrás, era o maior proveito do rebanho. Ao confrontar-me com isto, que me parece completamente absurdo, como é que em cinquenta anos deixar de ser o maior proveito e passa a ser um custo, simplesmente. Tentei pesquisar, estudar uma forma de rentabilizar isto. E ao conhecer a Rosa Pomar surgiram várias questões, várias discussões com ela e também com técnicos agrícolas, com o secretário técnico da raça Mondegueira...

E a ideia de criar a Festa foi só para levantar esta questão da rentabilização da lã, da reutilização em novas vertentes da lã, digamos assim, e depois, à volta desta ideia de rentabilizar a lã é que surgiram os outros temas como a música agropastoril e temas relacionados com a lã. E depois entretanto percebeu-se que havia bastante património musical relacionado com a lã e depois a coisa que me impressionou mais foi mesmo a questão da letra da recolha do *E Vira Bom* estar toda virada para a pastorícia, inclusivamente para a questão da lã propriamente dita, parte da letra fala sobre o cardador e isso reflete mais uma vez a importância da lã em todo o processo agropastoril, digamos assim (entr. Nuno Afonso, julho 2015).

A primeira atividade planeada foi a oficina de fiação e feltragem de lã com Rosa Pomar, com quem Nuno tinha tido contacto no âmbito de outro evento relacionado com ovinos Mondegueiros, em Figueira de Castelo Rodrigo. Investigadora e *blogger*, proprietária de uma loja em Lisboa chamada *Retrosaria Rosa Pomar*¹⁰⁴, desde o primeiro contacto disponibilizou-se para colaborar no nosso projeto¹⁰⁵. Procurando promover um conjunto de atividades que se enquadrassem na temática principal da lã, pensámos em colaboradores amigos nossos e surgiram mais ideias. A ideia do concerto agropastoril surgiu na sequência de uma maior proximidade com Carlos Guerreiro, derivada dos contactos regulares que este estudo proporcionou. Por outro lado, a experiência de Carlos no projeto *Diabo a Sete* em 2012 (projeto que eu integro), e algumas visitas da sua

104 “Loja de tricot e tecidos, crochet e costura em Lisboa, Portugal. Especializada em marcas e produtos de alta qualidade e fibras naturais”, In <<http://retrosaria.rosapomar.com/>> (julho 2015).

105 Dispôs-se a realizar experiências de feltragem com a lã das nossas ovelhas Mondegueiras.

família à nossa quinta nos últimos dois anos, ajudaram a cimentar uma ideia que nos perseguia: a de prepararmos uma performance em que pudéssemos juntar as nossas sanfonas e vozes. A ocasião parecia ter chegado, só tivemos de nos adaptar à temática “imposta” do evento.

De forma a oferecermos uma perspetiva global do trabalho com a lã, pensámos que seria interessante começar o dia com uma tosquia demonstrativa, seguindo-se a lavagem manual da lã retirada. Pedro Damasceno, biólogo e meu colega no *Diabo a Sete*, conhecendo a área envolvente à exploração agrícola na sequência das visitas que regularmente nos tem feito, poderia orientar um passeio comentado, com observação de fauna e flora, na nossa quinta.

A apresentação de *Peregrinações*, uma curta-metragem¹⁰⁶ de Barbara Spielmann parecia enquadrar-se pelo tema bucólico. O convívio do Solstício de verão, com espaço para outras projeções e outras músicas (com bar da casa e fogueira de rosmaninho) afigurou-se-nos imprescindível por a data do evento coincidir com o Solstício de verão. É preciso referir que esta coincidência foi intencional, uma vez que por esta altura do ano, era tradição local as ovelhas serem tosquiadas. Estas seriam as atividades para um primeiro dia de evento. No segundo dia, planeámos uma tosquia “à moda antiga” com “enramados” com António das Seixas, um tosquiador da zona (cf. Anexo 19), um *workshop* de cães de pastoreio feito em parceria com a Quinta Equestre da Sardoeira, onde seria realizada uma demonstração de cães de pastoreio, que consiste em exhibir as capacidades dos cães de raças selecionadas para o efeito¹⁰⁷ para fazer o maneio de um rebanho (cf. Anexo 20). Foi também planeado um *workshop* de elaboração de cosméticos naturais com Laure Bigot. Laure e Sylvain Bigot, um casal bretão residente num concelho vizinho, foram os colaboradores que pensámos em contratar para confeccionarem as refeições durante toda a duração do evento.

O planeamento estando concluído, foram estabelecidos os contactos no sentido de garantir a realização das diversas atividades. Como todos os colaboradores eram pessoas do nosso relacionamento, não tivemos dificuldade nesse âmbito, tendo todos

106 “Super 8 - 9'42 - cor -1982/4. Meditação deambulatória através de Portugal. Num fundo de ruídos urbanos durante a travessia da *Brooklyn Bridge* - Nova Iorque - onde, um belo dia, as amarras foram soltas” (informação cedida pela autora).

107 Neste caso foram utilizadas as raças *Border Collie* e *Serra d'Aires*, esta última uma raça que estamos a recuperar na sua função de pastoreio.

aceite unanimemente os nossos convites.

Identificadas e confirmadas as atividades a desenvolver no âmbito da Festa, elaborámos o material promocional, que consistiu num cartaz e num programa com as atividades e os respetivos horários (cf. Anexo 21), e uma tabela onde constavam todos os preços das atividades, com as diferentes opções de pagamento (opção de bilhete geral para o fim de semana – que incluía a totalidade das atividades e refeições – ou preços individuais para cada atividade / refeição isolada).

A divulgação do evento foi feita quase exclusivamente com apoio das plataformas digitais, via *e-mail* e *facebook*¹⁰⁸, para além de contacto direto com algumas pessoas conhecidas. Houve algumas adesões ao evento através do *facebook*, no entanto muitas pessoas que aceitaram o convite através desta aplicação não compareceram, tendo vindo outras que tinham sido contactadas diretamente ou por telefone. O evento foi aberto ao público através do pagamento dos preços respetivos para cada atividade, conforme anunciados no preçário que divulgámos juntamente ao programa.

O evento contou com 12 colaboradores ativos (músicos, orientadores de *workshops* ou de demonstrações, cozinheiros ou ajudantes de cozinha) e 21 colaboradores passivos (pessoas que acompanhavam os colaboradores ativos e que consequentemente usufruíram de livre entrada nas atividades). Em termos de público, foram mais de 40 pessoas que se distribuíram pelas diferentes atividades. A maior parte frequentou mais do que uma atividade, sendo o concerto *Música no Palheiro*, realizado no final do dia 20 de junho (cf. Anexo 22), o momento que mais público reuniu. Compareceram cerca de oitenta pessoas, incluindo colaboradores e familiares, de diferentes níveis etários, havendo um predomínio de pessoas dentro da faixa etária dos cinquenta / sessenta anos (cerca de 50 %).

108 Através do endereço <https://www.facebook.com/events/1601095103476560/>

5.4 Quando “a música do palácio vai ao palheiro”: autoetnografia da performance.

Carlos e Fernanda, a sua companheira, chegaram a Miguel Chôco na véspera da Festa da Lã, no dia 19 de junho, por volta das 20 horas. Depois de jantarmos e confraternizarmos um pouco, tocámos juntos, pela primeira vez, o repertório do concerto e pudemos tratar das questões relativas à amplificação sonora com a ajuda do técnico de som Carlos Coelho que nos apoiou no espetáculo e no âmbito da sua preparação. O palco foi “montado” num palheiro situado por cima do ovil da exploração. Foram instalados microfones, colunas amplificadas, mesa de mistura e computador, para além dos instrumentos musicais (duas sanfonas e uma flauta). Musicalmente, não foram feitas alterações em relação ao que tínhamos planeado à distância, pela internet, exceptuando em relação à decisão de incluir uma segunda voz em pequenos trechos da música “M'en revenant de Paris”, conforme referi na análise dos arranjos musicais. Portanto, a maior parte das opções tomadas anteriormente, em relação aos arranjos das músicas, foram seguidas para a realização da performance. Antes de começarmos a ensaiar, afinámos as sanfonas. A minha sanfona tem as cordas cantantes afinadas em Dó e Sol e os bordões têm a mesma afinação, no entanto utilizo quase sempre a afinação em Dó (na cantante e no bordão), por preferir o timbre dessas cordas. A sanfona de Carlos tem as cantantes afinadas em Fá e o bordão em Dó. Quando um músico toca numa sanfona, pisa, com os dedos, as teclas correspondentes às notas da melodia que deseja executar. Nos momentos em que separa os dedos do teclado, de forma a alcançar teclas mais à esquerda ou mais à direita, a corda cantante fica a vibrar no tom no qual ela está afinada (neste caso, a minha em Dó e a do Carlos em Fá). Esta particularidade da afinação destas nossas duas sanfonas faz com que, por vezes, em determinados momentos, mesmo que executemos uníssono de melodias, fique a soar este intervalo de quarta (Dó/Fá), nos momentos em que soltamos as dedos do teclado. Depois, tocámos cada um dos números pela ordem prevista no programa do dia seguinte. Não houve necessidade de repetir nenhuma das músicas, pois a execução que fizemos nesse ensaio cumpriu as expectativas que tínhamos em relação a elas.

No sábado, dia 20 de junho, pelas 21h30, o público sentou-se em bancos compridos dispostos na área do picadeiro, estrutura que se encontra em frente do palheiro transformado, nesta ocasião, em palco. Estava programado o concerto começar às 21h30. No entanto, devido a algum atraso nas atividades da tarde, o jantar comum prolongou-se para além da hora marcada e eu e Carlos só começámos o nosso concerto cerca de uma hora depois do que estava divulgado no programa. Depois de uma breve apresentação e mensagem de boas vindas, feita por mim, iniciámos a interpretação do primeiro tema “Ay Flores do Verde Pino”, “lançando” a “base” respetiva. Eu manipulei a entrada das “bases” a partir de um computador portátil que tinha junto a mim, em palco. Os temas sucederam-se, alternados com umas notas explicativas sobre eles, dadas ora pelo Carlos, ora por mim. Os temas “E Vira Bom” e “Em Lixboa sobre lo mar” foram gravados por meio de um telemóvel (cf. Anexos Áudio AA10a e AA10b).

A impressão que eu e Carlos tivemos, desde o palco, foi que o público esteve sempre muito atento. Em conversa com algumas pessoas, depois do concerto, tive uma melhor perceção de que realmente quem assistiu se interessou pela performance e pela sonoridade das sanfonas¹⁰⁹, algumas pessoas conhecidas minhas aproximaram-se do palco no final do concerto, felicitando-nos pelo nosso trabalho. Ficámos muito satisfeitos com a reação geral do público.

Mesmo realizando melodias em uníssono, a execução em simultâneo de duas sanfonas resulta numa experiência que eu considero absolutamente “vibrante”. Quando efetuamos polifonia, a experiência intensifica-se. É preciso referir que tocar sanfona proporciona – não só para mim, mas também para outros músicos, como tive oportunidade de partilhar conversando com alguns alunos de sanfona, na altura que frequentei um curso intensivo em Saint Chartier (França) orientado por Pascal Lefeuvre¹¹⁰ (o meu primeiro contacto com o instrumento) – uma experiência muito orgânica, pela própria posição do instrumento em relação ao corpo do instrumentista. O facto do corpo da sanfona estar encostado ao ventre, quando estamos a tocar, produz

¹⁰⁹ É frequente, nas minhas performances com sanfona, as pessoas do público dirigirem-me perguntas sobre o instrumento, antes (durante a preparação do palco) ou depois do concerto acabar.

¹¹⁰ Julgo necessário referir aqui que, antes desta experiência performativa com Carlos Guerreiro, a única vez que me juntei, numa prática instrumental, a outras sanfonas, foi no âmbito deste curso intensivo que realizei em 2005, tendo sido, portanto, a única oportunidade que tive, até à realização deste estudo, de partilhar experiências com outros tocadores de sanfona, em contexto de execução.

um conjunto de vibrações “viscerais” que tornam esta experiência algo efetivamente único.

Esta era a primeira vez¹¹¹ que tocávamos sanfona em duo. A experiência foi tão fascinante, tanto para mim como para Carlos, que deste concerto nasceu a vontade de desenvolvermos mais o projeto, ou seja preparar outros temas de forma a termos um espetáculo pronto para divulgar e vender, não só em apresentações públicas como através dos circuitos comerciais.

5.5 Um “regresso à terra” segundo “uma nova consciência”

Maria do Rosário Pestana, no âmbito de uma comunicação que apresentou ao *Performa 09 – Encontros de Investigação em Performance* da Universidade de Aveiro, em maio de 2009, intitulada ‘*Voltar a casa e tocar de ouvido: música, ecologia e a ordem incerta do mundo*’, apresenta uma reflexão sobre determinados projetos de revisitação de música “tradicional” que vêm a ser desenvolvidos nas últimas décadas, onde os seus protagonistas se inserem numa dinâmica que

configura, por um lado, um interesse pelo “regresso à terra”, mas segundo uma nova consciência. Esta consciência centra-se nos princípios da Ecologia. Coordenadas éticas e estéticas, enformam um novo olhar de convivência sustentada entre o Homem e a Natureza (Pestana 2009).

Estes músicos que a autora identificou promoveriam, hoje, e muito diferentemente dos protagonistas das revisitações anteriores à “tradição”,

uma relação dinâmica, entre passado e presente, rural e urbano, “tradições musicais” e tecnologia. Aliás, a tecnologia configura-se como um meio de visitar e de recriar o discurso musical da tradição, devolvendo-lhe o dinamismo que assegura a sua adequação aos tempos (*Ibid.*).

Corroborando a observação de Maria do Rosário Pestana, Nuno Afonso, mentor do evento *Festa da Lã* e do projeto *atrasdosbarrocos.com*, que o albergou, refere termos

111 Excetuando no âmbito do curso intensivo que frequentei em Saint Chartier, em 2005, mas nesse contexto eu estava numa fase de aprendizagem muito incipiente e a experiência não foi a mesma.

como “sustentabilidade”, “criatividade”, “reutilização” como estando presentes nas motivações que determinaram esta ação. Continuando a seguir esta autora, este músicos, tal como os que integraram o projeto *Música no Palheiro*, e o seu mentor, “recorrem ao campo semântico que define os valores atuais da Ecologia” (*Ibid.*). Efetivamente, foi na procura de um modo de vida sustentável que o meu marido optou por regressar às terras da família, desenvolvendo um projeto agrícola, ao qual me juntei, baseado na recuperação de uma raça de ovinos autóctones, em modo de agricultura biológica. Quando Nuno Afonso criou a empresa agrícola, imaginou vir a realizar eventos de âmbito cultural, e deixou prevista a possibilidade de realização de eventos aquando da constituição da empresa. A oportunidade seria desta vez chegada: a concretização de um evento multicultural relacionado com uma temática da vida agrícola e pecuária que ali se vive.

Nuno escreveu, como título do *post* no *facebook* onde divulgou fotografias do concerto: “a música do palácio veio ao palheiro”. O músico urbano Carlos Guerreiro, residindo na Grande Lisboa, o biólogo Pedro Damasceno, residente na cidade de Coimbra, a investigadora em lã Rosa Pomar, vivendo em Lisboa, a escritora e cineasta Barbara Spielmann, com uma vida cosmopolita mas que, reformada, decidiu refugiar-se numa aldeia do concelho de Trancoso, foram os principais atores deste evento, que incluiu, entre outras atividades dentro da mesma filosofia, “música intimamente ligada a um modo de vida sustentável, partilhada pelos homens e pela natureza, sem qualquer nostalgia” (*Ibid.*), numa “dinâmica que configura, por um lado, um interesse pelo “regresso à terra”, mas segundo uma nova consciência” (*Ibid.*), consciência essa que, segundo a autora, se centra “nos princípios da Ecologia” (*Ibid.*).

Inversamente ao que tem vindo a acontecer, no âmbito das reapropriações de música de proveniência rural por parte de grupos urbanos, neste caso, e segundo Nuno Afonso, há uma inversão dos papéis, pois a música rural, tendo já sido adotada nos meios citadinos, deixou há muito de ser a música dos meios rurais, tanto que o público que esteve presente no evento contou com poucas pessoas residentes em meios rurais. A grande maioria vinha de cidades.

Geralmente fazem-se essas recriações de contextos rurais no meio urbano, por pessoas que não são agricultoras nem nada que se pareça, não têm ligação nenhuma, e tenta-se levar este cenário da ruralidade, uma ruralidade que já nem existe (entr. Nuno Afonso, julho 2015).

Por outro lado, continuo a identificar, à semelhança de outros projetos que abordo no âmbito deste trabalho, uma oposição em relação às reapropriações da “ruralidade” como as que são feitas pelos ranchos folclóricos, ou seja no âmbito de uma folclorização empreendida durante o Estado Novo mas que prosseguiu depois do 25 de abril e até aos dias de hoje.

São feitas tentativas de recriação de um passado agrícola que já não existe e que não vai existir novamente porque os processos mudaram completamente. E aqui a tentativa não foi fazer nada disso. Aqui a tentativa foi... fazer uma reinterpretação de música que eu gosto, ou que gostamos, fora dessas recriações teatralizadas dos ranchos folclóricos, agora as associações daqui, locais, que tentam recriar uma malha e vestem-se com trajes mais ou menos de há cinquenta anos atrás, ou coisas assim. Aqui foi assumido que era uma reinterpretação, até porque vocês recorreram ao *playback* sem pudor absolutamente nenhum, sem tentar enganar ninguém, assumiram isso, instalaram o computador em cima do palco. Por razões práticas, o palco natural que encontrámos foi o patamar do palheiro que nós temos, não estivemos ali a colocar fardos como se faz nas montras das lojas ou em festas, agora está na moda, em que se põem fardos, depois põem-se umas *paletes*, a ideia não foi nada estar a criar um cenário, aquilo era o palheiro, naturalmente havia ali um palco... (*Ibid.*).

Capítulo VI

Capítulo VI

Conclusões

6.1 Conclusões Gerais

Através deste estudo, pretendi contribuir para um melhor conhecimento das motivações que estão na origem da reativação de “velhos” instrumentos em “novos contextos” (Neuenfeldt 1998), como foi o caso da Sanfona em Portugal. O estudo que desenvolvi reforça esse argumento ao revelar que a reativação da Sanfona surgiu enquadrada num novo contexto que, de modo sintético, se caracterizou por ser (1) de reapropriação e ressignificação da música de matriz rural; (2) de afirmação de um projeto político “revolucionário” que se seguiu ao 25 de Abril de 1974; (3) de construção de uma imaginação sónica que rompeu com fronteiras pré-estabelecidas; (4) de militância cultural e artística, como explicitarei a seguir.

No que se refere às estratégias metodológicas exploradas neste estudo, destaco a história de vida de Carlos Guerreiro que com ele elaborei. Ao privilegiar o conhecimento do percurso de um músico que esteve no centro da atividade musical em estudo, enquadrei a minha investigação numa linha de indagação etnomusicológica devedora a John Blacking. Segundo este autor, no estudo da música na cultura, devemos dar centralidade ao papel dos indivíduos, aos músicos, uma vez que “decisions [are] made by individuals about music-making and music” (Blacking 1978, 32). A história de vida que realizei, com a colaboração de Carlos Guerreiro, permitiu-me identificar um contexto particular no quadro do qual esta reativação ganhou sentido, nos anos que se seguiram à revolução do 25 de Abril de 1974. Ao longo de quatro longas entrevistas com Carlos Guerreiro, como quem constrói, peça a peça, um puzzle, apercebi-me de um contexto social e político complexo onde o músico e construtor se moveu e exerceu a sua atividade artística, num período histórico conturbado que abarcou tempos de cisão e mudança muito fortes. A influência da crítica política na produção artística, uma certa permeabilidade da sociedade portuguesa a uma cultura que provinha da *terra*, através da

valorização dos levantamentos etnográficos, a própria contestação ao regime constituindo-se como “motor” criativo, são alguns dos traços caraterísticos do cenário de reemergência da Sanfona em Portugal.

6.1.1 A reapropriação da música de matriz rural. Os contributos centrais dos trabalhos de Michel Giacometti e Ernesto Veiga de Oliveira.

Ao longo desta dissertação pude referir a importância que desempenhou o Museu Nacional de Etnologia de Lisboa e a coleção do etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira, ali albergada¹¹², na construção de uma nova imaginação sónica, ao legitimar as práticas e os instrumentos que viriam a ser alvo de ações revivalistas. Na obra deste etnólogo, materializada no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* e na coleção que foi reunida no Museu de Etnologia, referência incontornável para os músicos envolvidos no processo revivalista da música “tradicional”, ao mesmo tempo que é decretada a morte da Sanfona, abrem-se as portas à sua revitalização, como documentei ao longo desta tese.

Este estudo revelou o importante papel de *mediação* que desempenhou o Museu Nacional de Etnologia relativamente aos jovens músicos ligados à revivificação da música tradicional em Portugal neste período em análise, permitindo a *identificação* (Ronström 1996) da “tradição”, que possibilitou a existência de um conhecimento sobre a música tradicional portuguesa, através da *legitimação* dos documentos coligidos. Esta *legitimação*, exercida por esta instituição em particular e pelos investigadores que a ela se encontravam vinculados, estende-se na verdade ao trabalho de várias gerações de músicos, eruditos e estudiosos que construíram com cancionários e gravações etnográficas. É de destacar a centralidade dos trabalhos de registo sonoro de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça. Não tendo sido os primeiros levantamentos sonoros de música de proveniência rural a serem realizados, foram, no entanto, os primeiros registos a serem editados. Foi, para muitos músicos, a primeira forma de contacto com a

¹¹² A coleção de instrumentos musicais recolhida por Ernesto Veiga de Oliveira, que começou por ser organizada no museu no início do último quartel do século XX, ainda se encontra patente ao público na atualidade, constituindo uma das exposições permanentes do MNE.

sonoridade da música rural que desconheciam e que desejavam aproximar. Efetivamente, as gravações editadas através os *Arquivos Sonoros Portugueses* e, mais tarde, a publicação do *Cancioneiro Popular Português* de Giacometti e Lopes-Graça, que incluía uma cassete áudio, tiveram uma importância fulcral neste movimento, sendo frequentemente citados pelos músicos que estudei.

Importa destacar como o levantamento de sonoridades de um “povo” desconhecido, das manifestações musicais captadas “nos seus próprios contextos quotidianos ou festivos” (Brito 1995) efetuados por Giacometti exerceram uma ação legitimadora que se revela na forma como os músicos em estudo se aproximaram dessas sonoridades e na importância que elas representaram ao nível da sua produção musical. Quando Michel Giacometti entra em Portugal, vive-se um tempo de militância cultural, ou, segundo Joaquim Pais de Brito, “um movimento de busca e descoberta” do País, movimento em que “o trabalho de Giacometti (...) vem ocupar um lugar de uma extrema importância pelo que tem de revelação de um universo fundamental da identidade mais sensual e física da própria manifestação do canto e da música” (*Ibid.*).

A “paixão” pelo “povo”, a “admiração” que ressalta do discurso de Luís Pedro Faro em vários momentos, tem paralelo em Michel Giacometti – de quem foi “discípulo”, se tivermos em conta que a obra deste coletor foi “legitimadora” do seu trabalho em torno das práticas musicais de matriz rural e que os levantamentos dessas práticas, que fez no âmbito da *Juventude Musical Portuguesa*, foram por ele orientado. Luís Pedro Faro refere-se à “arte de criar empatia” e à “capacidade de contactar com essas gentes, que podiam ser do Alentejo, ou podiam ser das zonas das Beiras ou de Trás-os-Montes” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014), que considera como uma mais-valia para a realização daquele trabalho etnográfico específico, mas, segundo ele, “poucos tiveram como o Michel, que realmente era uma pessoa que era capaz de conhecer quase a população de Portugal pelo nome” (*Ibid.*).

No ambiente de grande euforia que se viveu nesta conjuntura específica, consolidou-se um “novo olhar” no relacionamento com os detentores da tradição em contexto rural, motivado em parte pela observação no terreno fora do ambiente académico. Neste contexto, alguns jovens músicos urbanos realizaram levantamentos de dados etnográficos junto de populações rurais, no âmbito, entre outros, das campanhas

de dinamização do MFA, das Brigadas do *Plano Trabalho e Cultura* do Serviço Cívico Estudantil ou ainda dos acampamentos etnográficos realizados pelo Coro da Juventude Musical Portuguesa¹¹³. Este trabalho, realizado com entusiasmo por estes jovens de origem urbana, foi uma forma que encontraram de militar pela cultura popular (Branco e Oliveira 1993).

6.1.2 Afirmação de um projeto político “revolucionário” a seguir ao 25 de abril de 1974

Apresentando um certo paralelismo com a realidade britânica estudada por Brocken no seu livro *The British Folk Revival, 1944 – 2002* (Brocken 2003), apesar do *décalage* temporal, o presente estudo revela que o movimento revivalista de música tradicional em Portugal tem uma forte ligação com a esquerda política, nomeadamente com os valores de extrema-esquerda marxista-leninista, estando associado a um contexto de intensa efervescência pós-revolucionária e que, no âmbito dos Grupos Urbanos de Recriação, nasceu de uma vontade de construir “outro folclore”, mais “autêntico”, “liberto do que era visto como herança estadonovista” (Castelo-Branco e Branco 2003, 10). A observação de Michael Brocken relativamente ao contexto musical em Inglaterra, sintetizada por mim no primeiro capítulo, encontra paralelo no caso português. Luís Pedro Faro refere, em entrevista, relativamente aos acampamentos etnográficos realizados no âmbito do Coro da *Juventude Musical Portuguesa*: “Para nós a música autêntica, arcaica... eram palavras muito importantes” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

113 Refira-se que o Coro da Juventude Musical Portuguesa fez incursões no terreno, por exemplo no Lamegal e em Ferreirim, ainda antes do 25 de Abril.

6.1.3 A construção de uma nova imaginação sónica

Uma conclusão central a que chego ao longo deste estudo é o facto do GAC ter proposto uma nova imaginação sónica da música de matriz rural – centrada no potencial sonoro de instrumentos musicais e nas polifonias vocais identificados por Ernesto Veiga de Oliveira e por Michel Giacometti – que viria a ser explorada nos grupos de jovens urbanos que se constituíram nos anos seguintes.

Os músicos aqui em estudo tiveram oportunidade, através do contacto com uma nova realidade, de descobrir uma multiplicidade de afinações, sonoridades, técnicas de execução, que vão utilizar na construção de uma nova imaginação sónica. É nesta busca do sónico, do “jogo das sonoridades” (Tentúgal In Dias e Maio 1998, 86), cujo objetivo era a “criação de imagens e de ambientes” sonoros (*Ibid*), que alguns músicos se vão interessar pela Sanfona. Na minha pesquisa, pude observar que o perfil do atual tocador de Sanfona é, a meu ver e de acordo com os testemunhos dos músicos que entrevistei, um “apaixonado por sons” (entr. Bruno Sousa, dezembro 2013), que busca “outras sonoridades” para enriquecer a música que cria e faz. Esta procura de sonoridades não se esgota na Sanfona, antes se manifesta numa multiplicidade de instrumentos musicais, invenções sonoras (construídas, por exemplo, por Carlos Guerreiro), “outros objetos (...) elevados a instrumentos fonadores” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015).

Como apresentei no capítulo 4, os músicos que reativaram este instrumento referem-se à importância da sonoridade da sanfona como um fator que os motivou a dedicar-se ao instrumento. Esta sonoridade vem referida de várias formas, como recapitulo abaixo.

Nos *Gaiteiros de Lisboa*, a procura de “timbres improváveis”, em que a sanfona tem tido um papel sobretudo decorativo, “aliás, como todos os outros instrumentos” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014), demonstra a dimensão da imaginação sónica no seu trabalho criativo. Hugo Osga refere o “som profundo e etéreo dos bordões” (entr. Hugo Osga, junho 2015). De seu lado, Manuel Tentúgal escreve que é “o gosto pela beleza dos sons”, o “imenso gosto pela mistura (ou fusão, como lhe chamam, também) de sonoridades, sem tempo nem limites” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015). Para este músico do grupo *Vai de Roda*, como vimos, o primeiro projeto que apresenta uma

gravação da sanfona: “era o jogo das sonoridades que era importante (...) a criação de imagens e de ambientes” (Tentúgal, *cit.* In Dias e Maio 1998, 86). Para o construtor de Coimbra Fernando Meireles: “primeiro o instrumento encantou-me pela sua forma e depois pela sonoridade” (Fernando Meireles *in* Lamas & Araújo 2000). Célio Pires explica que a sanfona “era muito diferente dos outros cordofones e despertou a minha curiosidade” (entr. Célio Pires, junho 2015) e na página internet de *Trasga*, vêm referidas as “novas sonoridades originárias de instrumentos como sanfona”. De seu lado, Albertino Sousa conta como “encantou-lhe a sonoridade do instrumento”¹¹⁴. Para António Pereira, “a sanfona foi uma ideia por conhecer e gostar do som”¹¹⁵. Quanto a Costa Barbosa, do projeto *Arde Fero*, refere que “o som hipnotizante de uma sanfona e a certeza que algo não estaria completo em mim se um dia não tocasse um instrumento assim (entr. Costa Barbosa, junho 2015). Bruno Sousa, do *Sangre Cavallum*, explica que é “sobretudo um apaixonado por sons”, sendo que o seu interesse em usar a sanfona é “muito simbólico”, pois “gosto de sons que sirvam um certo propósito” (entr. Bruno Sousa, dezembro 2013).

Na base da construção desta nova imaginação sónica, está presente um alargamento espacial – pois a procura de novas sonoridades estende-se a outras geografias “do mundo”, numa visitação de outros universos sonoros – e temporal “da Idade Média” das representações sónicas. Não posso deixar de relembrar, no GAC, a multiplicidade de instrumentos oriundos de outras geografias (cornets, shawms, bongós, bombardas bretãs, marimbas, vihuelas, percussões marroquinas, tablas, entre outros)¹¹⁶. Esta ampliação dos recursos instrumentais, no âmbito do GAC, incluindo também instrumentos do domínio da música erudita (entre outros, *piano preparado cageano*), rompe com uma atitude fechada da sociedade que separava música erudita da música popular. O GAC veio romper com esta postura ao colocar estas duas dimensões em diálogo, tudo por causa do fascínio que os seus membros tinham pelas sonoridades. O facto deste coletivo incluir *piano preparado cageano*, permite-me pensar que talvez os seus músicos estivessem familiarizados com os conceitos de paisagem e ambiente sonoros (Schaffer 1972) e estariam convencidos da sua importância ao nível criativo. Conscientes destes conceitos, estes jovens músicos tornar-se-iam observadores do

114 <<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com>> (23 maio 2015).

115 *Idem*.

116 Esta lista de instrumentos refere-se ao disco *...Ronda da Alegria!!* (GAC, 1977).

universo sónico que os rodeava, e incorporariam essas novas imaginações sónicas nas suas composições – como sustento ser o caso, por exemplo, da encenação que Manuel Tentúgal definiu como “conceptualidade”, que é a criação de imagens e de ambientes numa encenação musical que privilegia a utilização de “instrumentos não tidos por musicais” (Tentúgal *cit.* In Dias e Maio 1998, 86).

O facto de músicos como Carlos Guerreiro, Manuel Tentúgal ou Fernando Meireles terem efetuado o levantamento organológico de sanfonas que puderam observar, mostra a importância que representava, para eles, “recuperar” as sonoridades supostamente “perdidas” desses instrumentos para, depois, enquadrá-las no jogo experimental que as suas criatividades ditavam.

Exigentes em relação à sonoridade, os músicos em estudo também o são em relação aos instrumentos que adquirem. Hugo Osga referiu, por exemplo, a dificuldade em conseguir encontrar um instrumento adequado à sua condição de esquerdino (entr. Hugo Osga, junho 2015). A Manuel Tentúgal, interessava-lhe uma sanfona “da escola portuguesa” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015). Fernando Meireles “queria fazer uma sanfona o mais portuguesa possível” (Meireles *cit.* In Lamas & Araújo 2000).

A minha sanfona tem um registo contralto, protótipo de um modelo que entretanto o *luthier* Philippe Mousnier tem continuado a construir, devido à crescente procura de instrumentos com estas características sonoras. Segundo o *luthier* me explicou em Saint Chartier (França) no *Rencontres Internationales de Luthiers et Maîtres Sonneurs*, em 2005, as sanfonas possuem, na sua grande maioria, um registo soprano. Ele quis dar outras possibilidades tímbricas ao instrumento ao alargar a tessitura da sanfona, permitindo-lhe a execução de sons mais graves. Este aspeto é contemplado por Josep Martí, para quem “dentro del ámbito de la organología, encontramos buenos ejemplos de las mejoras técnicas constructivas aplicadas a los instrumentos de raíz popular que podemos adquirir en el mercado cuando son susceptibles de usos folklóricos” (Martí 1999, 92).

A sanfona de Carlos também tem sido, como já vimos, alvo de numerosas remodelações, sempre no sentido de possibilitar uma melhor performance em conjunto com outros instrumentos.

É importante referir aqui que a amplificação sonora, ao mesmo tempo que alargou o leque das possibilidades criativas, conseguindo, por exemplo, combinar a sanfona com outros instrumentos com menor volume sonoro – como uma guitarra ou uma ocarina –, impôs uma maior exigência em relação às características técnicas e sónicas das sanfonas construídas, uma vez que o desempenho do instrumento e do músico fica mais exposto, sendo os pormenores da execução mais perceptíveis por parte do público em geral. Os cuidados com a afinação – uma das operações mais delicadas deste instrumento (Oliveira 2000, 213) – tornam-se particularmente importantes quando o instrumento é amplificado. Uma crescente exigência de instrumentos mais performantes e eficientes, com características sonoras particulares, também é consequência da “complexificação” (Martí 1996) resultante da 'metamorfose' (*Ibid.*) ocorrida entre as “fontes musicais” e as “recriações” nestes processos de revivalismo. A maior complexificação dos arranjos nas performances revivalistas de música “tradicional”, identificada por Anne Lederman (2013, 173), parece-me ser um dos fatores para essa crescente exigência.

Se o mercado se torna mais exigente, a oferta tem necessariamente de acompanhar os novos desafios. Assim, é de referir que este movimento musical teve um impacto importante no ressurgimento e na manutenção de construtores artesanais de sanfonas em Portugal.

Como pude referir no capítulo 4, uma particularidade associada à reativação da Sanfona em Portugal, é o facto dos primeiros instrumentos que surgiram terem sido experiências de construção. As primeiras sanfonas que soaram em Portugal na década de oitenta foram construídas pelos próprios músicos (como Carlos Guerreiro, Fernando Meireles, Mário Estanislau, Victor Félix, Célio Pires, Albertino Sousa, António Pereira). Efetivamente, a proporção de construtores, dentro do universo dos tocadores, é significativa, sobretudo se tivermos em conta que se trata de um instrumento de características e fatura complexas (entr. Célio Pires, junho 2015; entr. Mário Estanislau, junho 2015; entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Outro aspeto que este estudo revela é o facto do atual “tocador” de sanfona ser quase sempre multi-instrumentista. Efetivamente, dos músicos contactados (apresentados no anexo 12), todos praticam, pelo menos, outro instrumento, sendo que o

mais vulgar é a prática simultânea de vários instrumentos musicais. A título de exemplo, menciono a seguir três casos de praticantes de sanfona multi-instrumentistas. Carlos Norton, do projeto *Orblua* (Algarve), toca, para além de sanfona, gaita de foles, gralha, banjo, harpa, bodhrán, piano, melódica, concertina, duduk e *loop station*¹¹⁷. Carlos Guerreiro, como tive oportunidade de referir, para além de sanfona, toca vários instrumentos construídos e inventados por ele, e também flautas, guitarra, percussões, gaita de foles, ocarinas, entre muitos outros. Manuel Tentúgal refere outros instrumentos, que possui e pratica, como gaitas de foles, flautas e outros aerofones, percussões tradicionais, alguns instrumentos de cordas – violas, dulcimer, banjolin, cavaquinho, entre outros –, sintetizadores, controladores e *samplers* e outros objetos que são, por vezes, elevados a instrumentos fonadores (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015).

6.1.4 Uma militância cultural e artística

É central, para a compreensão das movimentações que este estudo aborda, o conceito de “militância cultural” (Oliveira e Branco, 1993) proposto por Luísa Tiago Oliveira e Jorge de Freitas Branco numa obra que analisa a ação das brigadas envolvidas no Plano Trabalho e Cultura (PTC), integrado no Serviço Cívico Estudantil¹¹⁸ e que foi operacionalizado no Verão Quente de 1975. Este conceito está subjacente ao trabalho etnográfico de Michel Giacometti, tanto no seu trabalho como coletor – e que perpassou para os músicos que consultaram os seus registos fonográficos e escritos – como no âmbito das “brigadas” do PTC, que ele próprio idealizou e dirigiu, onde “o sentido de missão era uma realidade” (*Ibid.*, 216) e “consistia em empreender uma ampla operação de dispersão pelo terreno português”, “ao encontro do povo”, numa “auscultação do campesinato” (*Ibid.*, 29-30). Através do PTC, “o grande desafio de Michel Giacometti era combater o tratamento e representação do universo camponês fabricado pelo regime salazarista. O Plano Trabalho e Cultura seria o ajuste de contas histórico com a

117 Informação retirada de página internet do grupo.

118 “No Portugal revolucionário, o campo da educação estava também em profunda mudança, tendo sido criado o Serviço Cívico Estudantil, a ser desempenhado pelos candidatos ao primeiro ano da universidade que nesse ano não podiam lá entrar” (Branco e Oliveira 1993: 9-17).

perspetiva emblematicamente assumida no Museu de Arte Popular (Lisboa) e nos tentáculos normativos estabelecidos pela FNAT¹¹⁹ por todo o país” (*Ibid.*, 250). Da exploração deste conceito de “militância cultural” e da sua confrontação com o caso em estudo, proponho um alargamento da sua ação à esfera artística, uma vez que esta atitude marcou a produção e composição musical de uma geração de músicos, atentos ao valor estético das sonoridades sondadas nos meios rurais. O que me parece importante destacar nesta “militância cultural e artística” é a presença de um grande fervor “pela captura da voz popular”, através da qual Michel Giacometti “milita com empenho contra a visão instituída do folclore” (*Ibid.*, 251). O percurso e o trabalho deste etnólogo foram determinantes para a compreensão do que se passou nos tempos conturbados a seguir à Revolução dos Cravos. É, pois, neste ambiente militante que, munidos de um novo olhar perante a música de matriz rural e as competências musicais (vocais, instrumentais) dos detentores dessa tradição, os jovens músicos urbanos envolvidos na reapropriação dessa música efetuaram autênticas peregrinações à procura de novas sonoridades, “recuperando” vocalidades e técnicas de execução de instrumentos musicais “tradicionais”, mesmo se por vezes os lugares visitados se confinassem aos cançoneiros, que, como Carlos Guerreiro gosta de enfatizar, eram “devorados” (entr. Carlos Guerreiro, Maio 2014) com igual fervor.

6.1.5 “Pelo lado das chamadas causas populares”. Interpretação crítica.

No momento histórico do pós 25 de Abril, depois de quarenta e oito anos de censura, nasceu de repente um espaço de livre pensamento e ação em que os músicos em estudo partiram à procura de uma imagem do seu país fora do formato que lhes tinha sido apresentado pelo regime autocrático. No momento de rutura que se vivia nestes tempos efervescentes do pós-revolução, a tónica estava posta na oposição à política folclorizadora que se desenvolveu no quadro das estratégias autocráticas do Estado-Novo.

119 Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, criada em 1935. A 3 de abril de 1975, passou a denominar-se Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores – INATEL.

Este movimento ganhou sentido num quadro de contestação ao regime que se vivia, até à revolução, de forma dissimulada, mas que a partir do 25 de Abril de 1974 saiu das catacumbas que habitava para se manifestar plena e livremente. A libertação trazida com a nova conjuntura política e social proporcionava oportunidades únicas aos músicos que protagonizavam um momento singular em Portugal. Era finalmente chegado o momento, para estes jovens, das grandes realizações, demasiado tempo submissas a um silêncio imposto. O ambiente de grande euforia ajuda a explicar a forma apaixonada como se dedicaram estes jovens músicos às prospeções rurais e sustenta a minha leitura da consolidação de um “novo olhar” no relacionamento com as camadas populares rurais, ao qual a figura pioneira de Michel Giacometti não é de modo algum estranha.

Assim, e como já foi referido, importa sublinhar que neste contexto fortemente politizado em que a música de matriz rural é integrada nas composições do GAC, está subjacente uma atitude muito diferente da que até agora vigorava na “utilização” da cultura rural por parte de etnógrafos. Neste contexto, e pela primeira vez, este trabalho passou a ser feito por pessoas que estavam pelo lado das chamadas causas populares” (entr. Luís Pedro Faro, 2014), por jovens que realizaram trabalho de prospeção de música rural em acampamentos etnográficos nos meios rurais em Portugal. Este trabalho, realizado com particular entusiasmo por estes jovens de origem urbana, foi uma forma que encontraram de militar pela cultura popular (Branco e Oliveira 1993).

A ação revivalista de músicos como Luís Pedro Faro e Carlos Guerreiro e daqueles com quem partilharam experiências no seio dos projetos que descrevi ao longo desta dissertação, sobretudo se a confinarmos a uma conjuntura política específica que teve reais implicações na sua produção musical, como tenho vindo a abordar, tem de ser entendida dentro deste contexto de “militância cultural e artística”, em que “o antifascismo estava na ordem do dia, do minuto, do segundo” (José Mário Branco *cit.* In Dias e Maio 1998, 40).

A pesquisa que desenvolvi revelou que, quarenta anos passados deste período singular, esta oposição a um “folclore” conotado com e difundido pelo Estado Novo ainda é mencionada nos discursos de alguns protagonistas do revivalismo de música “tradicional” em Portugal (cf capítulo 5).

6.2 Um novo conceito para uma realidade densa de sentidos: “projetos de militância artística”.

O conceito de Grupo Urbano de Recriação (Lima 2000) que tenho vindo a utilizar no âmbito deste estudo, revelou-se, à medida que fui progredindo na investigação, insuficiente para abarcar o cariz fortemente politizado do fenómeno que aqui está em causa. Efetivamente, o projeto de, através da cultura popular, intervir politicamente na sociedade, não se esgota no aspeto da recriação urbana de músicas de proveniência rural. Este é um deles, mas não é único. A necessidade sentida por um grupo de jovens fortemente imbuídos dos valores saídos da revolução de abril, de se aproximarem das classes populares, igualando-se a elas nas suas lutas, sendo que, nessa altura específica “o artista estava ao serviço do povo” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014), está bem patente nas letras do GAC e é precisamente no âmbito deste projeto que o relacionamento entre cultura popular e revolução inconfundivelmente se faz sentir. Para citar apenas alguns exemplos: a utilização, em vários fonogramas, da primeira pessoa do plural quando o coletivo se refere ao “Povo” e o tema “Cantiga sem maneiras” do LP *Pois Canté!!* (GAC, 1976 LP) em que a voz solista¹²⁰ se exprime na pele de “mulher de trabalho” na primeira pessoa do singular são, entre outros aspetos, indicadores do grau de integração que se verificava entre as duas “entidades”: cantor e “povo” cantado.

Neste contexto, cultura popular e revolução fundiam-se num grande desígnio comum. A primeira servia à realização da segunda, pois “era aí [na cultura popular tradicional] que havia que descobrir a matriz de um vocabulário musical nacional, popular e revolucionário” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010). E o contrário também se verificava, pois através da ação revolucionária, pretendia-se libertar a cultura popular das “consequências castradoras e deformadoras que a ditadura fascista de 48 anos” (*Ibid.*) ocasionara¹²¹.

O conceito de militância cultural, defendido por Luísa Tiago de Oliveira e Jorge de Freitas Branco (Branco & Oliveira 1993), numa obra onde os autores refletem acerca do

120 A voz feminina deste fonograma pertence a *Toinas* – Maria Antónia Vasconcelos (Dias e Maio 1998).

121 Reforço esta ideia com o paralelo com o que Brocken identificou, na realidade britânica, acerca da recriação de um passado idealizado: através do agrupamento pelo canto, reforçava-se uma identidade coletiva, tão necessária à Revolução (Brocken 2003).

“sentido de missão” (*Ibid.*, 216) que então se experimentou no âmbito das brigadas do Serviço Cívico Estudantil no verão quente de 1975, orientadas por Michel Giacometti, foi central no entendimento destas movimentações. A figura deste etnólogo corso é, aliás, fundamental neste processo, pois a ação orientadora que teve, tanto no âmbito destas brigadas, como nos acampamentos etnográficos realizados por elementos da Juventude Musical Portuguesa (cf. capítulo 2) e o impacto que as suas gravações e o seu trabalho de levantamento tiveram nos músicos urbanos que se interessaram pela música “tradicional”, poderão ter feito dele um modelo com grande poder influenciador e levado estes jovens músicos a identificar-se com o seu “sentido de missão”. O que é certo é que, por estas alturas, existe

uma família de experiências de “ida ao povo”, no Portugal revolucionário, que têm como laço comum a valorização deste mesmo povo, dos deserdados para os quais se deseja outra situação, outra sorte, outro futuro que, de algum modo, os participantes querem, ou são supostos querer, construir (Oliveira 2004).

Pretendendo irmanar-se com o “povo”, nas suas lutas e aspirações, estes jovens músicos urbanos, vindos de uma prática coral em ambiente citadino, deixaram-se encantar pelos cantos e músicas que então puderam ouvir. Deve referir-se, no entanto, que é possível identificar no traçado deste movimento, para além de Michel Giacometti, algumas sensibilidades pioneiras, como é o caso de Luís Pedro Faro que, antes da revolução de 25 de Abril, “no coro da Juventude fazia com as mulheres as polifonias de Arouca, com os homens tentava fazer música do Alentejo (...) tinha exemplares gravados por mim mesmo naqueles miseráveis gravadores de cassetes, sobretudo da Vidigueira. Com a ajuda do Rui Vaz, com o seu excelente ouvido, vai apanhando os altos alentejanos e a maneira de cantar daquela zona” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014).

Com a revolução, há um conjunto de jovens urbanos que sentem a necessidade de obterem uma imagem “autêntica” do país, para contrapor à realidade que tinha sido anteriormente tipificada pelo Estado Novo e que consideravam “espúria” (Handler e Linnekin 1984). É no tempo do PREC que se vai gerar todo um movimento de jovens da cidade que se vão dirigir aos campos, às populações rurais. É com este espírito que surgem as campanhas de dinamização do MFA, que pretendiam sensibilizar a população para a democracia, mas também procediam a campanhas de alfabetização higieno-

sanitárias. É também neste período que Michel Giacometti conduziu uma ação de recolha etnográfica, integrada por estudantes do Serviço Cívico Estudantil, chamado Plano Trabalho e Cultura, que visava efetuar recolhas de “música regional”, de literatura popular, de cultura material, de instrumentos musicais, assim como a realização de campanhas de educação sanitária, de programas de animação sociocultural e a colaboração em centros sociais, de modo a favorecer o associativismo (Oliveira 2003). Assim se conseguiria atingir

o conhecimento direto da cultura original do nosso povo, a sua análise e possível integração na cultura nacional, o esclarecimento social e político das populações rurais e a formação cívica militante dos próprios estudantes (Branco & Oliveira 1993: 19-22; Oliveira 2000: 416-418).

No sentido destas ações, também se enquadram os acampamentos realizados pelos elementos da Juventude Musical Portuguesa, que foram descritos no capítulo 2.

É, então, imbuídos destes valores, que os protagonistas deste movimento vão integrar a música de matriz rural nas suas composições. Não podemos, portanto, negligenciar a ação política subjacente a todo este processo de recriação musical e de procura de novas sonoridades através dos instrumentos musicais populares. A recriação de música de matriz rural por jovens urbanos serviu, nesta fase pioneira, antes de tudo, um certo propósito, e este é indissociável dos valores saídos da revolução de abril e das ideologias que tinham finalmente oportunidade de se afirmar livremente. A libertação trazida com a nova conjuntura política e social proporcionava oportunidades únicas aos músicos que protagonizavam um momento singular em Portugal. Era finalmente chegado o momento, para estes jovens, das grandes realizações, demasiado tempo submissas a um silêncio imposto. O ambiente de grande euforia ajuda a explicar a forma apaixonada como se dedicaram estes jovens músicos às prospeções rurais e sustentam a minha leitura do nascimento de um “novo olhar” no relacionamento com as camadas populares, associado à sua utilização ao nível performativo.

A densidade de questões aqui implicadas, quando se analisa a ação do GAC – *Vozes na Luta* (recuando necessariamente à ação dos Coros da Incrível Almadense e da Juventude Musical Portuguesa, coletivos que, no fundo, formaram os músicos que vieram a estar implicados posteriormente no GAC), no âmbito da recriação de música de

proveniência rural impõe, portanto, na minha perspetiva, que um novo conceito seja proposto. Para a construção deste novo conceito, tive por base a crítica de Manuel Tentúgal que, referindo-se ao *Vai de Roda*, explica que não se tratava de um “grupo”, mas de um “projeto”, sendo que “várias formações e pessoas passaram por e contribuíram para o Projeto” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015), que incluía uma mensagem que “nem sempre foi compreendida” (*Ibid.*). Um “grupo” é um organismo social fechado. Um “projeto” é uma intenção agregadora de um coletivo, um processo em ação. A designação de “projeto”, em vez de “grupo”, parece-me muito mais adequada para abordar esta realidade complexa e dinâmica. O caráter interventivo do GAC e a sua ação ao nível da recriação de música de proveniência rural foram demonstrados ao longo do capítulo 2. Tratou-se, de facto, de “projetos de militância artística”.

6.3 Estudo de casos

6.3.1 O GAC e a rejeição das apropriações hegemónicas de cultura rural

Como vários autores afirmaram (Castelo-Branco e Branco 2003, Lima 2000, Côrte-Real 1996), existiu em Portugal, centrado na Revolução de 25 de abril de 1974, um fenómeno de revivalismo em torno da canção “tradicional” de proveniência rural, para a compreensão do qual adotei o conceito de “tradição” de Handler e Linnekin (1984) como sendo uma “reconstrução”, “invenção” ou “reinterpretação”. As reconstruções do passado são indissociáveis do clima cultural e político de qualquer era. Nunca podemos pretender obter, nos discursos que sobre o passado construímos, verdades objetivas. Como defendeu Brocken, “*Cultural climate is crucial*” (Brocken 2003, 2). Esta aceção permite-me afirmar com alguma segurança, pelas semelhanças que o estudo de Brocken apresenta com a minha pesquisa, que este fenómeno de revivalismo, centrado na Revolução de 1974, pode ser lido como uma reação política num contexto de contornos específicos que se consolidou durante o Estado Novo em Portugal.

Assim, e relativamente ao GAC, um dos coletivos centrais para este estudo, importa sublinhar que neste contexto fortemente politizado em que a música de matriz

rural é integrada nas composições do grupo, está subjacente uma atitude muito diferente da que até agora vigorava na “utilização” da cultura rural no âmbito das ações desenvolvidas durante o Estado Novo. Rejeita-se a “demarcação entre culturas e estilos de vida socialmente dominantes e culturas e estilos de vida socialmente dominados” (Silva 1994, 101), um processo derivado da “formação oitocentista de um saber sobre as culturas populares” (*Ibid.*), em que a cultura popular de origem rural era coligida, selecionada, transformada por e devolvida para uma elite socialmente dominante. Como observou Vera Alves, relativamente à política folclorista do SPN / SNI¹²²:

O que observamos, com efeito, é que as iniciativas do SNI em torno da arte popular não se desenvolveram de forma nenhuma nos limites dos meios rural e proletário, dirigindo-se amiúde às classes médias e camadas mais altas da sociedade portuguesa, e escolhendo, para se mostrar, em vez das áreas periféricas, os ambientes urbanos e mesmo cosmopolitas (Alves 2007, 65).

De facto, o que acontece no período imediatamente anterior à Revolução de abril de 1974, no âmbito da atividade contestatária ao regime por parte de coletividades como a *Juventude Musical Portuguesa* e o Coro da *Incrível Almadense* e mormente no período efervescente do PREC, período em que nasceu e se desenvolveu o GAC – *Vozes na Luta*, “(...) neste contexto, e pela primeira vez, este trabalho passou a ser feito por pessoas que estavam pelo lado das chamadas causas populares” (entr. Luís Pedro Faro, 2014), por jovens que realizaram, com particular entusiasmo (*Ibid.*), trabalho de prospeção de música rural, partilhando uma atitude de militância pela via da cultura popular (Branco e Oliveira 1993). “Tudo para eles era diferente, tudo para eles era fascinante e era também esse fascínio e essa disponibilidade que também cativava as pessoas, que se abriam, que contavam tudo e cantavam” (entr. Carlos Guerreiro, dezembro 2014). A este “fascínio” e “disponibilidade” sentidos por estes jovens oriundos do Coro da *Juventude Musical Portuguesa* que, sob a orientação de Michel Giacometti, realizaram prática etnográfica junto das populações rurais, estava subjacente “um outro olhar”. O folclore, até agora visto por determinadas figuras com posição privilegiada “do lado de cá do seu

122 Segundo Vera Alves, o Secretariado de Propaganda Nacional foi o órgão máximo da propaganda do regime, criado em 1933 e dirigido durante os primeiros dezasseis anos por António Ferro, figura proeminente do primeiro modernismo, escritor e jornalista. Desde o início da sua atividade que o Secretariado da Propaganda Nacional, também conhecido por SPN e mais tarde por SNI (Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo) “desenvolveu uma política folclorista sistemática e continuada no tempo, com repercussão a nível interno e fora das fronteiras portuguesas” (Alves 2007, 63-64).

mundo, como quem busca num espelho difuso aquilo que quer ver” (Pestana 2012, 101), passava a ser vivenciado num outro quadro de sentido por estes jovens envolvidos apaixonadamente num contexto revolucionário, que no período de maior efervescência quiseram sentir na pele esse “outro lado” e situaram-se do lado dos “oprimidos”, dos “trabalhadores”, embrenhando-se “nas movimentações populares que por todo o lado se multiplicam: greves, saneamentos, manifestações, ocupações de terras e de casas” (Pacheco In GAC – Vozes na Luta, 2010).

Na publicação do álbum *Pois Canté!!* (1976), o próprio GAC reconhecia que “se, até aqui, a nossa atividade se dirigiu fundamentalmente para uma vanguarda, agora, é às camadas menos politizadas mas não menos revolucionárias do nosso povo que queremos levar a grande fatia do nosso trabalho” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010). Assim, este álbum do GAC “abriu caminho para a integração da música tradicional num contexto mais socializado, de braço dado com o canto revolucionário” (Fernando Magalhães, In Dias e Maio 1998). As letras das músicas deste coletivo referem-se frequentemente à integração do “Povo” na luta política, numa identificação entre o cantor urbano e o “povo” cantado, sendo muitas vezes utilizada a primeira pessoa do plural, o que indica que uma e outra entidade se fundiram no objetivo comum que era a luta contra o fascismo e o capitalismo.

Quando o GAC penetra neste novo universo sónico e assumidamente explora os sons das novas melodias, dos novos ritmos, das novas vocalidades e novas sonoridades dos instrumentos musicais populares nas suas composições musicais, é com o intuito de “arranjar vários idiomas poético-musicais” (Pacheco In GAC – Vozes na Luta, 2010) e contribuir para “a edificação de uma 'nova cultura popular’”, querendo “estabelecer a comunicação entre 'campo e cidade’” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010). Os músicos do GAC, ao realizar esta “fusão” (*Ibid.*), não queriam “cometer leviandades, encarar levanamente a fusão desses elementos” (*Ibid.*). O documento etnográfico deixa de ser apenas um mero “objeto cultural desligado do seu contexto” (Handler 1984), usado como “idioma de afirmação nacional” (Alves 2007, 69) relevando de “um projeto de construção identitária” (*Ibid.*, 70) – como acontecia com as reapropriações da cultura popular que ao longo do período do Estado Novo se manifestaram –, antes aparece aqui associado a sentimentos de admiração, respeito – ao não quererem “cometer leviandades” com a sua

utilização – e aproximação desejada, sentimentos que também identifiquei nos discursos de Luís Pedro Faro e Carlos Guerreiro. Pela primeira vez, o “povo” é chamado a tomar parte no discurso direto, ou seja a participar nas enunciações discursivas sobre a cultura popular, como, sujeitando o seu trabalho ao escrutínio do “povo”, dois membros do GAC¹²³ referem “o povo julgará e a sua crítica será o nosso prémio” (Lisboa In GAC – Vozes na Luta, 2010).

Não se tratava, já, de recriar um passado idealizado, mas sim, através do agrupamento pelo canto, reforçar-se uma identidade coletiva (Brocken 2003, 49). Os jovens deste contexto revolucionário, muito influenciados por Luís Pedro Faro, rejeitavam esta ligação de um ponto de vista de “um certo paternalismo”, vindo “de alguém que está numa posição superior culturalmente” (entr. Luís Pedro Faro, dezembro 2014). As comunidades rurais que, no âmbito das estratégias para a cultura popular que vinham a ser desenvolvidas em Portugal e de uma maneira geral nos regimes totalitários europeus, apenas eram chamadas a intervir “através do cumprimento estrito do seu papel” (Pestana 2012, 103), remetidas “para o lado do passado” (Silva 1994, 105), eram agora envolvidas e integradas como agentes de enunciados discursivos e não apenas como atores de uma dramatização da cultura popular segundo os códigos éticos e estéticos da cultura dominante. Passavam a ser parte ativa na luta política, pois crescia um interesse na canção rural “as an articulation of the voice of the people” (Brocken 2003, 54).

123 Nos discursos oficiais do GAC, era prática as autorias, quer das letras, quer da música, quer dos arranjos, não serem reveladas, guardava-se anonimato, pois “na altura evitava-se citar nomes, porque isso podia ser considerado uma manifestação de individualismo” (Pacheco In GAC – Vozes na Luta, 2010). A reedição em cd dos quatro discos de longa duração do GAC veio colmatar algumas destas lacunas ao revelar as autorias. No entanto, nem todas estão mencionadas, pois existem músicas às quais não foi associada nenhuma autoria e algumas referências se revelaram estar erradas, como por exemplo o tema *No Tarrafal era a morte*, cuja autoria do texto está atribuída, na reedição citada, ao Carlos Guerreiro e a música a Luís Pedro Faro. No entanto, em entrevista, Carlos Guerreiro diz que a autoria da música também é dele (entr. Carlos Guerreiro, outubro 2014).

6.3.2 Os *Gaiteiros de Lisboa*. A sanfona no âmbito de uma valorização de “timbres improváveis”.

A reintrodução da Sanfona em Portugal enquadrou-se no seio de projetos que desejaram intervir politicamente na sociedade através da cultura e da arte, nomeadamente através da música, e que desenvolveram uma nova imaginação sónica, ao explorar novos timbres pela incorporação de outras vocalidades e outras técnicas de execução e de afinação de instrumentos musicais. No GAC, vimos que está o germe de uma atitude que será prolongada através do trabalho de numerosos projetos musicais que se vão seguir. Um dos herdeiros desta atitude é o grupo *Gaiteiros de Lisboa*, cujos músicos que o compõem integraram ativamente este cenário que fui expondo ao longo desta dissertação. A forte presença das polifonias neste projeto poderá explicar-se pelo facto de grande parte dos seus membros ter integrado os coros da *Juventude Musical Portuguesa* e da *Incrível Almadense*, cuja atividade em torno da “recuperação” das polifonias de Arouca, Minho e Alentejo, sob a orientação de Luís Pedro Faro, referimos neste texto. As experiências sonoras e tímbricas, que são a marca distintiva da criatividade deste grupo, na sua constante “procura do SOM”, “reinventando sanfonas, buscando harmonias até aqui desconhecidas nas nossas gargantas, retesando peles, procurando percudir o que outros pisam, desafinando gaitas de foles, mas afinando tubos de eletricidade¹²⁴”, valorizando “timbres improváveis” (entr. Carlos Guerreiro, janeiro 2014) poderão considerar-se herdeiras da nova imaginação sónica proposta pelo GAC, uns anos antes?

Poderemos incluir neste desiderato – de uma paisagem sonora em sintonia com a natureza, mais imbuída dos valores da Ecologia, que engloba novas imaginaçõesónicas na procura incessante de renovar, através dos 'sons do mundo', um léxico musical consciente e sustentável – as práticas musicais onde a sanfona, tanto quanto “outros objetos (...) elevados a instrumentos fonadores” (entr. Manuel Tentúgal, junho 2015), hoje tem expressão? A performance que preparei com Carlos Guerreiro, corolário de um relacionamento que este estudo proporcionou, talvez se insira neste desiderato de

124 Folha de Sala da Culturgest relativa a um concerto dos *Gaiteiros de Lisboa* no dia 15 de outubro de 2012, em que apresentam o disco *Avis Rara*.

contribuir 'militantemente' para um “regresso à terra”, mas “segundo uma nova consciência” (Pestana 2009), consubstanciado num “novo olhar de convivência sustentada entre o Homem e a Natureza” (*Ibid.*), repto vital na época em que hoje vivemos.

Referências

Bibliografia citada

Alves, Vera Marques. 2007. “A poesia dos simples’: arte popular e nação no Estado Novo”, *Etnográfica*, vol. 11 (1), 63-89.

Berliner, Paul F.. 1993. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. The University of Chicago Press.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle and London: University of Washington Press.

Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando. 1963. *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: Ed. Cosmos.

Branco, Jorge Freitas. 2010. “Giacometti, Michel” *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coord. Salwa Castelo-Branco, 564-6. Lisboa: Círculo de Leitores.

Branco, Jorge Freitas e Luísa Tiago de Oliveira. 1993. *Ao encontro do povo – I. A missão*. Oeiras, Celta Editora.

Branco, Jorge Freitas e Luísa Tiago de Oliveira. 1994. *Ao encontro do povo – II. A coleção*. Oeiras, Celta Editora.

Brito, Joaquim Pais. 1995. *Onde mora o Franklim? Um escultor do acaso*. Lisboa: IPM/MNE

Brocken, Michael. 2003. *The British Folk Revival 1944-2002*. England: Ashgate Publishing Company.

Cardina, Miguel. 2015. "União Democrática Popular", *Dicionário do 25 de Abril*, coord. António Reis, Maria Inácia Rezola e Paula Borges Santos. Porto: Figueirinhas [no prelo].

Caufriez, Anne. 1989. “I - L'instrument de musique traditionnel ibérique”, *Recherches en anthropologie au Portugal*, 1, 60-61.

Carvalho, João Soeiro de. 1987. “A Sanfona em Portugal”, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 52, 78-82.

Carvalho, João Soeiro de. 2010. “Sanfona”, *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Coord. Salwa Castelo-Branco, 1162-1163. Lisboa: Círculo de Leitores.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Branco, Jorge Freitas. 2003. “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”, *Vozes do Povo. A Folclorização em Portugal*, coord. Castelo-Branco, Salwa, e Branco, Jorge Freitas, 1-21. Oeiras: Celta Editora.

Côrte-Real, Maria de São José. 1998. “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”, *Revista da Associação Portuguesa de Ciências Musicais*, 6, 141-171.

Correia, Mário. 1984. *Música Popular Portuguesa. Um Ponto de Partida*. Coimbra: Centelha / MC – Mundo da Canção.

Dawe, Kevin. 2003. “The Cultural Study of Musical Instruments”, *The Cultural Study of Music*, ed. Martin Clayton, Trevor Herbert, e Richard Middleton, 274-83. New York and London: Routledge.

Dias, Jorge e Maio, Luís (Coords.). 1998. *Os melhores Álbuns da Música Popular Portuguesa (1960-1997)*. Lisboa: Público / Fnac .

Ellis, Carolyn. 2009. *Revision: Autoethnographic reflections on life and work*. Walnut Creek, CA: Left Coast.

Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando. 1981. *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Handler, Richard. 1984. “On Sociocultural Discontinuity: Nationalism and Cultural Objectification in Quebec”, *Current Anthropology*, 25, 55-71.

Imbert, Pierre. 1996. *Vielle à roue, territoires illimités*. Saint-Juin-de-Milly. FAMDT Editions.

Lambertini, Michel'Angelo. 1908. “A Sanfona”, *A Arte Musical*, X/235, 176-8.

Lima, Maria João. 2000. *A Brigada Victor Jara e a Recriação de Música Tradicional Portuguesa*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa / tese de mestrado/.

Livingston, Tamara E.. 1999. "Music Revivals: Towards a General Theory", *Ethnomusicology Journal of the Society of Ethnomusicology*, 43, 1, 66-87.

Lopes-Graça, Fernando. 1974. *Canções heróicas, Canções regionais portuguesas*. LP Valentim de Carvalho, 8E 061 40328, notas do disco.

Lopes-Graça, Fernando. 1991. *A Canção Popular Portuguesa*, 4ª edição remodelada. Lisboa: Caminho.

Martí, Josep. 1999. "La Tradición Evocada: Folklore y Folklorismo", *Tradición Oral*, 81-107.

Melo, Cardoso Pereira de e Vasconcelos, José Leite de. 1919. *Revista Lusitana, Archivo de estudos philológicos e ethnológicos relativos a Portugal*. Museu Ethnológico Português, 22, 14.

Neuenfeldt, Karl. 1998. "Notes on old instruments in new contexts", *World of Music*, 40(2), 5-8.

Ngunjiri, F. W.. 2010. *Women's spiritual leadership in Africa: Tempered radicals and critical servant leaders*. New York: State University of New York Press.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 1964¹, 1982², 2000³. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Pereira, Vergílio. 1959. *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

Pestana, Maria do Rosário e Ribeiro, Jorge Castro. 2014. *Folclore e Folclorização no Montijo. Trânsitos e Encontros da Música e da Dança*. Lisboa: Colibri.

Pestana, Maria do Rosário. 2009. "Voltar a casa e tocar de ouvido': música, ecologia e a ordem incerta do mundo em que vivemos", *PERFORMA 2009 - Proceedings of the Conference on Performance Studies*, Editores: Marinho, Helena; Sardo, Susana e Correia Jorge. Aveiro: University of Aveiro.

Poirier, Jean; Clapier-Valladon, Simone e Raybaut, Paul. 1999. *Histórias de Vida: Teoria e Prática*. Oeiras: Ed. Celta.

Rafael, Gina Guedes e Santos, Manuela. 1998. *Jornais e Revistas Portugueses do Século XIX*, Volume 1. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Lima, Fernando Pires de. 1962. *A Chula, verdadeira canção nacional*. Lisboa : Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia.

Ronström, Owe. 1996. "Revival Reconsidered", *The World of Music: Journal of the International Institute for Traditional Music*, 38 (3), 5-20.

Sampaio, Gonçalo. 1940. *Cancioneiro Minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

Silva, Augusto Santos. 1994. *Tempos cruzados: um estudo interpretativo da cultura popular*. [s.l.]: Edições Afrontamento.

Sterne, Jonathan (Ed.). 2012. *The sound studies reader*. New York: Routledge

Tilly, António. 2010. "Arranjo", *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, coord. Salwa Castelo-Branco, 72-73. Lisboa: Círculo de Leitores.

Winternitz, Emanuel. 1943. "Bagpipes and Hurdy-Gurdies in their social setting", *The Metropolitan Museum of Art – Bulletin*, Summer.

Discografia citada

Cabral, Pedro Caldeira & La Batalla

Cantigas d'Amigo. 1984. EMI - Valentim De Carvalho.

Chuchurumel

Posta Restante. 2007. RequeRec. [CD]

Diabo a Sete

Parainfernália. 2007. Açor. [CD]

tarAra. 2011. Açor. [CD]

GAC – Vozes na Luta

SP / EPs

Alerta / Em vermelho, Em multidão. 1975. (VL 1001, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

Aos Soldados e marinheiros / Ronda do Soldadinho. 1975. (VL 1002, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

A cantiga é uma Arma / Viva a Guiné-Bissau. 1975. (VL 1003, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

A luta dos bairros camarários / A luta do Jornal do Comércio. 1975. (VL 1004, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

A Internacional/Classe contra classe. 1975. (VL 1005, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

Até à vitória final / O exército do povo. 1975. (VL 1006, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

O poder aos operários e camponeses / Povo em armas. 1975. (VL 1007, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

Soldados ao Lado do Povo / Zé Diogo. 1975. (VL 1008, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

Marchas Populares - o povo canta na rua / o desfile / a festa é nossa / o circo de fachos. 1978. (GEP 101, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

LPs

A cantiga é uma arma. 1975. (VLP 10001, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

Pois Canté!!. 1976. (VLP 10003, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

...E Vira Bom. 1977. (VLP 10003, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

...Ronda de Alegria!!. 1978. (VLP 10005, Vozes na Luta – CAC S.C.A.R.L.)

CDs

Reedição em CD da discografia completa do GAC – Vozes na Luta. 2000. Iplay / Valentim de Carvalho. [Textos de João Lisboa e Nuno Pacheco].

Gaiteiros de Lisboa

Invasões Bárbaras. 1995. Lisboa: Farol Música. [CD]

Bocas do Inferno. 1997. Lisboa: Farol Música. [CD]

Dança Chamas. 2000. Lisboa: Farol Música. [CD]

Macaréu. 2002. Lisboa: Aduf Edições. [CD]

Sátiro. 2006. Lisboa: Adufmúsica / Sony. [CD]

Avis Rara. 2012. Águeda: D'Eurídice. [CD]

Galandum Galundaina

Senhor Galandum. 2010. Açor. [CD]

Giacometti, Michel

Chants et danses du Portugal: 2: Traz os Montes. 1959. (7" 45 rpm EP). Paris: Le Chant du Monde. LDY 4190.

Portugal. 1964. (12" 33 rpm LP). Paris: Le Chant du Monde. LDX 4337. *Ethnologie Vivante*.

Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando

Trás-os-Montes: Antologia da Música Regional Portuguesa. 1960. (12" 33 rpm LP). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Lda. GE LD1. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Vol.1*.

Algarve: Antologia da Música Regional Portuguesa. 1961. (12" 33 rpm LP). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Lda. GE LD-AS2. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Vol.2*.

Minho: Antologia da Música Regional Portuguesa. 1963. (12" 33 rpm LP). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Lda. GE LD 12. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Vol.3*.

Alentejo: Antologia da Música Regional Portuguesa. 1965. (12" 33 rpm LP). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Lda. GE LD 17. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Vol.4*.

Beira Alta. Beira Baixa. Beira Litoral: Antologia da Música Regional Portuguesa. 1970. (12" 33 rpm LP). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses e Estabelecimentos Valentim de Carvalho, Lda. GE LD 18. *Antologia da Música Regional Portuguesa. Vol.5*.

Godinho, Sérgio

Na Vida Real. 1986. Polygram. [CD]

Salão de Festas. 1994. Polygram. [CD]

Joy Of Nature

The Circle that wasn't empty – My work is done Part IV. 2012. Steinklang / Ahnster. [Digital Only Released]

La Bamboche

Joli moi de Mai. La Bamboche 2. 1976. HEXAGONE 883 005.

Ladeiras, Né

Traz os Montes. 1994. EMI-Valentim de Carvalho [CD]

Medeiros, José

Torna-Viagem. 2004. Porto : Fortes & Rangel. [CD]

Mu

Casa Nostra. 2008. Ed. de Autor. [CD]

Folhas Que Ardem. 2012. Ed. de Autor. [CD]

Orblua

Orblua. Trihologia Noctiluca. 2012. Ed. de Autor. [CD]

Pereira, Júlio

Cavaquinho. 1981. Sassetti. [LP]

Braguesa. 1983. Sassetti. [LP]

Realejo

Sanfonias. 1995. Lisboa: Movieplay. Movieplay. [CD]

Cenários. 1997. Lisboa: Movieplay. Movieplay. [CD]

Ruja, ruja, quem quiser que fuja. 2011. Vachier & Associados. [CD]

Santalices, Faustino

Gravaciones Históricas de Zanfona 1927-1949. 2004. Madrid: Boa, D.L.

Vai de Roda

Vai de Roda. 1983. Porto: Orfeu - Rádio Triunfo. [LP]

Terreiro das Bruxas. Vai de Roda. 1991 [s.l.] : UPAV. [CD]

Polas Ondas. 1996. Porto: Alba e MC- Mundo da Canção. [CD]

Veloso, Rui

Auto da Pimenta. 1991. EMI. [CD]

Entrevistas citadas

Entrevistas a Carlos Guerreiro (janeiro, maio, outubro, dezembro de 2014)

Entrevista a Luís Pedro Faro (dezembro 2014)

Entrevistas realizada por internet

Manuel Tentúgal, junho 2015

Bruno Sousa, dezembro 2013

Luís Peixoto, janeiro 2014

Miguel de Matos, março 2015

Hugo Osga, junho 2015

Célio Pires, junho 2015

Mário Estanislau, junho 2015

Costa Barbosa, junho 2015

Páginas *Web* oficiais dos grupos

<<http://aassobio.blogspot.pt/>>

<<http://www.dazkarieh.com/HOME.html>>

<<http://www.galandum.co.pt/>>

Gefac <http://www.gefac.pt/quem_somos.htm>

<<http://thejoyofnature.blogspot.pt/>>

<<http://thejoyofnature.blogspot.pt/>>

<<http://popularis.com.sapo.pt/>>

<<http://www.ruiveloso.net/>>

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sérgio_Godinho>

<<http://anos80.no.sapo.pt/vaideroda.htm>>

<<http://www.zingamocho.com>>

Outras referências *Web*

Célio Pires

<<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com>> (23 Maio 2015)

Arde Fero

<<http://ardefero.bandcamp.com/>> (24/05/2015)

The Joy of Nature

<<http://thejoyofnature.bandcamp.com/track/terra-de-lava-e-de-mar>> (10/2014)

YouTube e Vimeo

Entrevista dos *Bailia* na Praça da Alegria, RTP1 (1997)

<<http://www.youtube.com/watch?v=aHzXmPBHNcY>>

Carlos Baptista, “Cantam as filhas da Rosa” In Pereira, Tiago (2012), *A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria*. Projecto 366.

Páginas de *Facebook*

Ai

Assobio

At-tambur

Banda às riscas

Capagrilos

Diabo a Sete

Gaiteiros de Lisboa

Galandum Galundaina

Mu

Orblua

Realejo

Recanto

Rui Veloso

Sérgio Godinho

Zingamocho

ANEXOS

[Anexo 1]

Autorias de músicas e arranjos musicais da discografia do GAC

Discografia do GAC	Ano	Autorias	Arranjos
<i>A cantiga é uma arma</i>	1975	José Mário Branco (7 músicas) Eduardo Paes Mamede (2 músicas) Luís Pedro Faro (1 música) Carlos Guerreiro (1 música) Tino Flores (1 música) Afonso Dias (1 música) Fausto Bordalo Dias (1 música)	Luís Pedro Faro com a colaboração de José Mário Branco (9 músicas)
<i>Pois Canté!</i>	1976	José Mário Branco (4 músicas) Luís Pedro Faro (1 música) João Lóio (2 músicas) Eduardo Paes Mamede (2 músicas)	Luís Pedro Faro (11 músicas)
<i>...E Vira Bom</i>	1977	Luís Pedro Faro (4 músicas) José Mário Branco (1 música) Eduardo Paes Mamede (1 música) António José F. Mendes (1 música)	Luís Pedro Faro (7 músicas)
<i>Ronda de Alegria</i>	1977	Luís Pedro Faro (4 músicas) Eduardo Paes Mamede (3 músicas) António José F. Mendes (1 música)	Luís Pedro Faro (6 músicas)

Dados recolhidos no texto que acompanha a reedição em cd da discografia completa do GAC (2010)

[Anexo 1.2]

Excerto da Capa do disco ...E Vira Bom (GAC - Vozes na Luta, 1977)



[Anexo 2]

Letra da canção *Zé Diogo* (João Lisboa / Carlos Guerreiro)

editada no single *Soldados ao lado do Povo* / *Zé Diogo* (1975)

e posteriormente no álbum *A cantiga é uma arma* (1975)

Os trabalhadores de Castro Verde
Do grande agrário Columbano Monteiro
De manhã até à noite
Horas a mais sem receberem dinheiro

Como todos trabalhavam na herdade
O operário Zé Diogo do tractor
Trabalhava todo o dia sem parar
Desde manhã até que chegasse o sol-pôr

Mas isto um dia havia de acabar
O operário trabalha é p'ra receber
Oito horas de trabalho e mais nada
Todos unidos souberam vencer

O patrão só queria ter escravos
Atacou o povo trabalhador
E para dar o exemplo a quem lutasse
Despediu o Zé Diogo do tractor

Dum lado quem trabalha a terra
E enche os bolsos ao patrão
Do outro quem se enriquece
De quem da terra arranca o pão!

Sem trabalho e o dinheiro a acabar
E tanta coisa de lado por fazer
E em casa os filhos p'ra sustentar
Zé Diogo pouco tinha p'ra perder

Foi por isso o tractorista perguntar
Qual a razão porque o patrão o despedia
O canalha foi-se a ele a pontapé
Respondeu-lhe que fazia o que bem queria

Aí o Zé Diogo então não hesitou
Perante o sem-vergonha do patrão
À morte os exploradores do trabalho!
Duas “picadas” e ferrou com ele no chão!

Vieram depois os doutores lá da terra
Que de leis dizem tudo entender
Leis burguesas feitas pelos patrões
Leis que mandaram o Zé Diogo prender!

Camarada operário, José Diogo
O lugar que ocupas hoje na prisão
Há-de ficar guardado para ser um dia
Dos fascistas como era o teu patrão!

Mas isso não virá só do teu braço
Não é para já nem de repente
Só com os operários e os camponeses
Organizados numa única frente

Uma só luta sob uma só bandeira
A Pas, o Pão e a Terra livre e independente
De Norte a Sul o Povo de Portugal
Fazendo fogo duro sobre o Capital

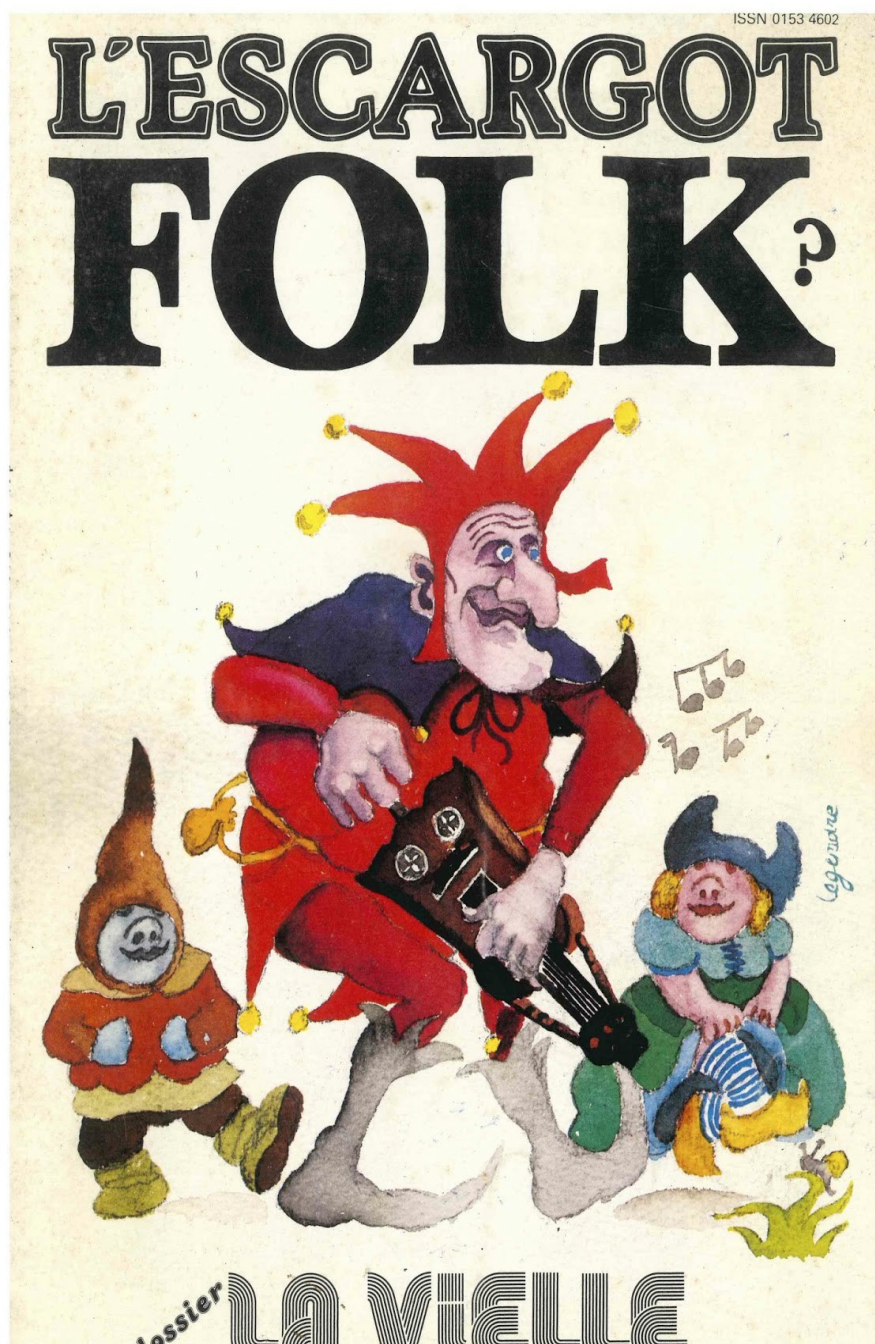
Porque da nossa luta nascerá
Tudo quanto é justo e quanto é novo
E a justiça só será popular
Quando o governo e o Poder forem do povo!

Dum lado quem se enriquece
De quem a terra arranca o Pão
Do outro quem se organiza
E marcha em frente p'la Revolução

[Anexo 3]

Capa da revista *L'Escargot Folk*

Nº51 – Fevereiro 1978



[Anexo 4]

Capa do disco *Invasões Bárbaras* (Gaiteiros de Lisboa, Farol Música 1995)

Desenhos de Carlos Guerreiro



[Anexo 5]

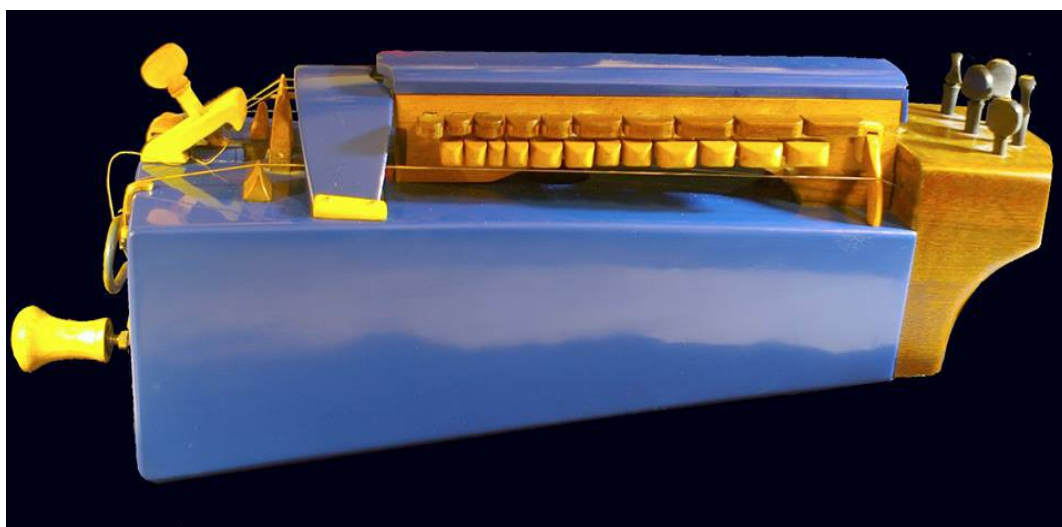
Sanfonocello. Construção: Carlos Guerreiro (1999).



[Anexo 6]

Sanfonas. Construção: Carlos Guerreiro.



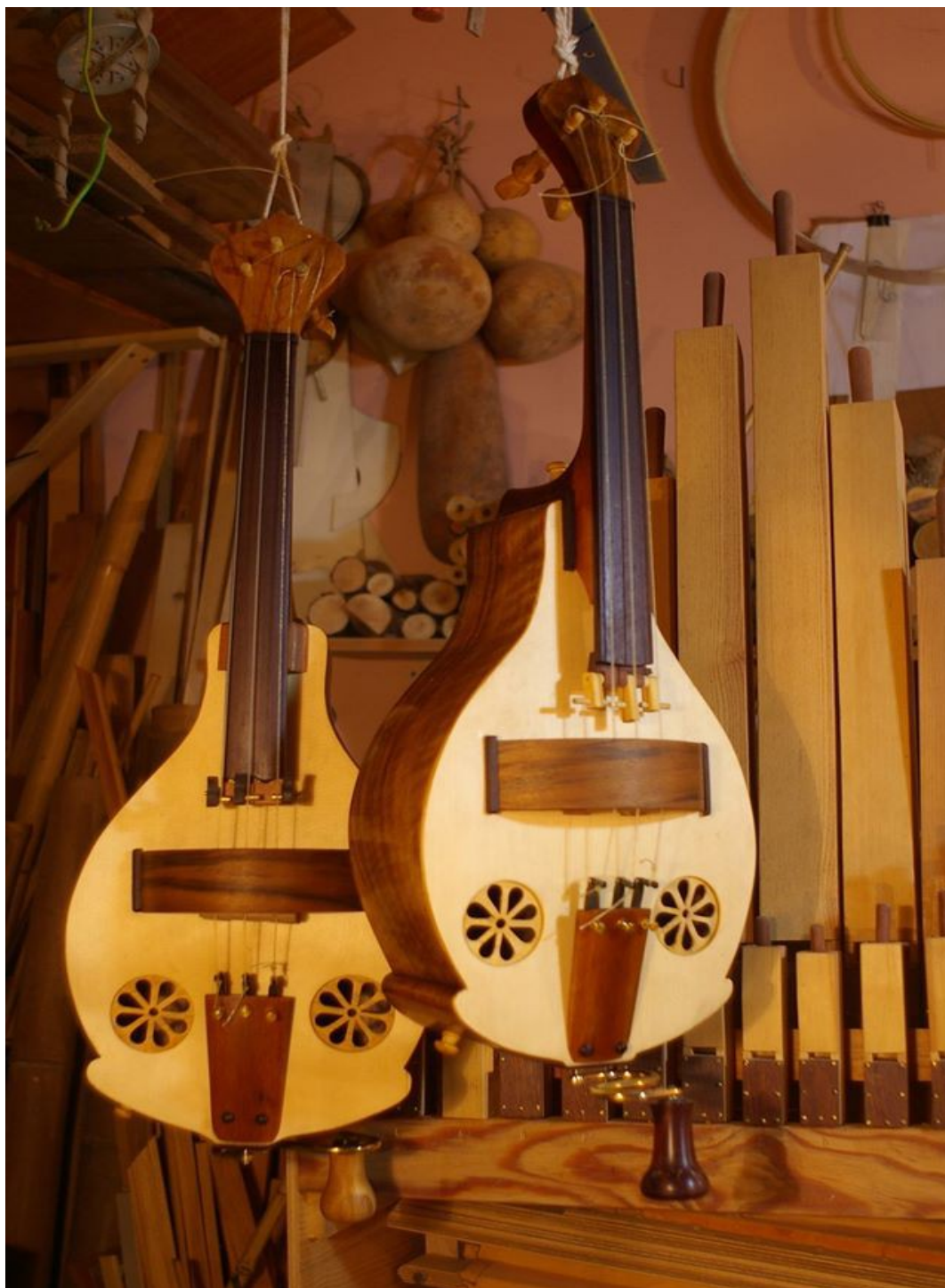


[Anexo 7]

Sanfonas de braço. Construção: Carlos Guerreiro (2015)



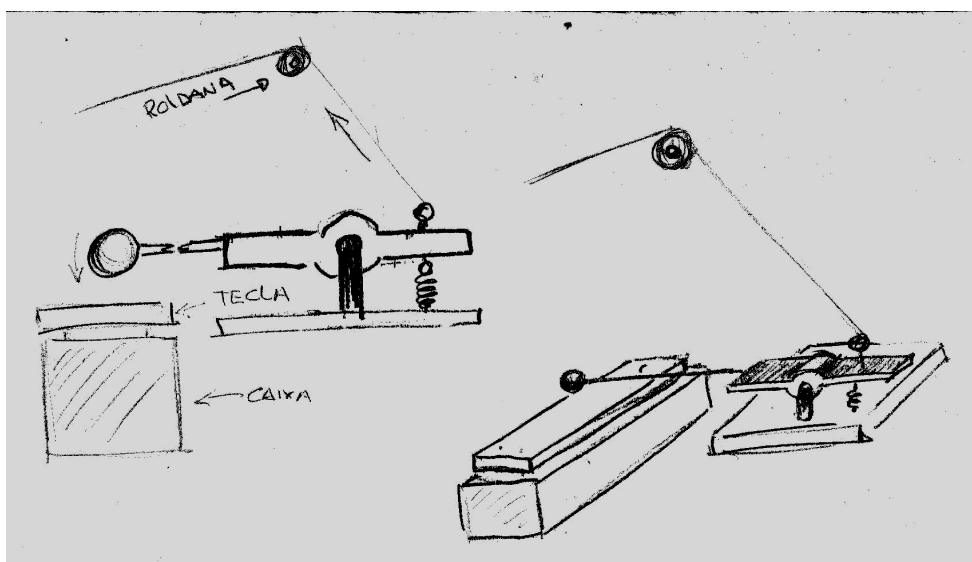
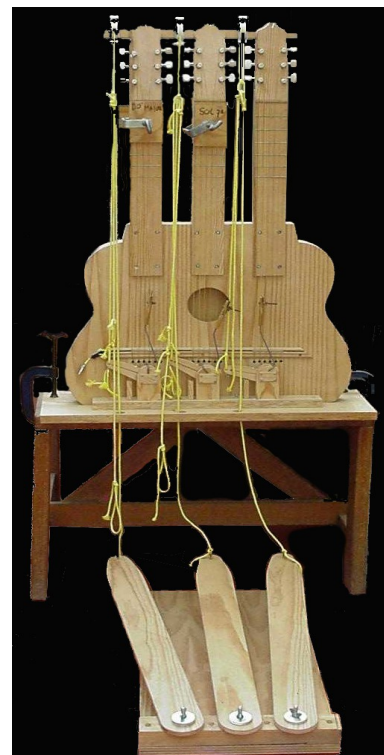
Em construção



[Anexo 8]

Instrumentos “adaptados” para o Centro de Paralisia Cerebral Calouste Gulbenkian

Construção: Carlos Guerreiro



Desenho de metalofone individual (Carlos Guerreiro)

[Anexo 9]

Sanfona (Fernando Meireles)



Sanfona construída por Fernando Meireles. Fotografia de António Freire para o Arquivo Mural Sonoro
<<http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2014/1/8/sanfona>>

[Anexo 10]

Sanfonas (Albertino Sousa)





Sanfona realizada por Albertino Sousa “como cópia fiel da sanfona portuguesa do presépio de Melgaço, do séc. XIX, In *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* de Ernesto Veiga de Oliveira” [<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com/>] (23 Maio 2015)]
Exposição *Construtores de Instrumentos Musicais* (2012, Teatro de Vila Real).

[Anexo 11]

Sanfona em construção (António Pereira)



Fotografia retirada do sítio web <<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com>> (23 Maio 2015).

[Anexo 12]

Lista de músicos

Nome do músico	Atividade performativa	Sem atividade performativa	Construção	Localidade
Albertino Sousa ¹²⁵	Medievo		x	Vila Pouca de Aguiar (Vila Real)
António Pereira ¹²⁶	Realiza concertos dedicados a instrumentos “extintos ou em vias de extinção”.		x	Resende (Viseu)
Bruno Sousa ¹²⁷	Sangre Cavallum / Bailenda			Penafiel (Porto)
Carlos Baptista ¹²⁸	Zingamocho ¹²⁹			Porto
Carlos Norton	Orblua			Algarve
Carlos Guerreiro ¹³⁰	Gaiteiros de Lisboa / Sétima Legião / Sérgio Godinho / Rui Veloso		x	Lisboa
Célio Pires ¹³¹	Trasga		x	Miranda do Douro (Bragança)
César Prata ¹³²	Chuchurumel / Assobio / Ai			Trancoso (Guarda)
Costa Barbosa	Arde Fero			Minho
Eduardo Monteiro	Bailia / Popularis / No Mazurka Band / José Barros e Navegante (<i>Rimances</i>) / eventos de animação medieval			Lisboa
Daniel Amador		x	x	—
Emanuel Taborda		x		Coimbra
Fernando Meireles ¹³³	Realejo / Ars Musicae / GEFAC		x	Coimbra
Francisco Lopes	GEFAC			Coimbra
Hugo Osga ¹³⁴	Mu / Banda às riscas / Recanto			Porto
José Manuel David	Gaiteiros de Lisboa (sanfonocello) / José Barros e Navegante			Lisboa
José Miguel (?)	At-Tambur			
José Miguel Silva	GEFAC			Coimbra
Julieta Silva	Chuchurumel / Diabo a Sete			Trancoso (Guarda)
Luís Couto ¹³⁵	Joy of Nature			Ponta Delgada (Açores)
Luís Peixoto ¹³⁶	Leciona Sanfona na Escola de Música Tradicional do Centro Cultural e Recreativo do Alto do Moinho, em Lisboa.			Lisboa

125 Informações retiradas da internet (<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com>, 24/05/2015)

126 *Idem*.

127 Entrevista realizada por internet (Bruno Sousa, Dezembro 2013).

128 Tiago Pereira, 19/10/2012. Projecto 366, *A música Portuguesa a gostar dela própria*. “Cantam as filhas da Rosa” <<https://vimeo.com/53219745>> (10/2014)

129 Página de Facebook do grupo Zingamocho (07/2015).

130 Entrevistas (Janeiro, Maio, Outubro e Dezembro 2014).

131 Tiago Pereira, 5/12/2014. Projeto 175, *A música Portuguesa a gostar dela própria*. “Célio Pires toca sanfona” <<https://vimeo.com/26008330>> (10/2014).

132 Página de Facebook do projecto Ai!; Assobio <<http://aassobio.blogspot.pt/>>(24/05/2015).

133 Página de Facebook do grupo Realejo. (10/2014)

134 Página de Facebook de Hugo Osga. (10/2014)

135 The Joy of Nature <<http://thejoyofnature.bandcamp.com/track/terra-de-lava-e-de-mar>> (10/2014)

136 Entrevista (Luís Peixoto, Janeiro 2014).

Manuel Tentúgal ¹³⁷	Vai de Roda / José Medeiros / Rui Veloso		?	Porto
Mário Estanislau ¹³⁸		x	x	Torres Vedras (Lisboa)
Miguel de Matos ¹³⁹		x		
Mike Conceição	Músico no circuito das feiras medievais ¹⁴⁰			Cantanhede (Coimbra)
Nuno Barros ¹⁴¹		?		Lisboa
Paulo Bernardino ¹⁴²	Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra			Coimbra
Paulo Preto ¹⁴³	Galandum Galundaina			Miranda do Douro (Bragança)
Sérgio Calisto ¹⁴⁴		x		Porto
Tiago Morais ¹⁴⁵		x		Lisboa
Vasco Nogueira	GEFAC			Coimbra
Vítor Félix ¹⁴⁶		x	x	Torres Vedras (Lisboa)

137 Dias e Maio 1998, 86

138 Sons da Música <<http://www.sonsdamusica.com.pt>> (10/2014)

139 Entrevista realizada por internet (Miguel de Matos, Março 2015).

140 Entrevista realizada por internet (Luís Peixoto, Janeiro 2014).

141 Por indicação de Luís Peixoto (entr. Luís Peixoto, Janeiro 2014).

142 Conhecimento pessoal.

143 *Idem.*

144 *Idem.*

145 Por indicação de Luís Peixoto (entr. Luís Peixoto, Janeiro 2014).

146 Sons da Música <<http://www.sonsdamusica.com.pt>> (10/2014).

[Anexo 13]

Lista de grupos / artistas e categorizações musicais

Grupo / Artista	Categorização musical / Observações ¹⁴⁷
Ai	<i>Projeto de música portuguesa / tradição oral e música medieval</i>
Arde Fero	<i>Folk Tradicional da Ibéria</i>
Ars Musicae	<i>Música medieval</i>
Assobio	<i>Música tradicional expandida / uma espécie de upgrade à tradição</i>
At-Tambur	<i>Folk céltico / português</i>
Bailia	<i>Música de dança europeia / Tradicional / Folk</i>
Banda às riscas	<i>Grupo musical de animação de rua / Repertório de cariz tradicional / Temas do imaginário colectivo e circense</i>
Capagrilos	<i>Folk / Trad - Fusão</i>
Célio Pires	<i>Construtor de gaitas de foles e sanfonas. Participou no processo de Padronização e Reconhecimento da Gaita de Fole Mirandesa, levado a efeito por um grupo de músicos e construtores.</i>
Chuchurumel	<i>Música tradicional portuguesa cruzada com eletrónica</i>
Diabo a Sete	<i>World music</i>
Gaiteiros de Lisboa	<i>Folk / Experimental</i>
Galandum Galundaina	<i>Música tradicional mirandesa</i>
GEFAC - Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra	<i>Utiliza as manifestações populares numa perspetiva criativa (...) não tanto empenhado em demarcar regiões, mas sim em acentuar o sentir que provocou o aparecimento das manifestações.</i>
Joy of Nature	<i>Folk / Dark Ambient / Post Rock / Pagan Folk / Ritual / Psych Folk / Experimental</i>
Mu	<i>World music</i>
Orblua	<i>Modern Folk Music from the South of Portugal</i>
Popularis	<i>Música de expressão celta, medieval e tradicional portuguesa</i>
Realejo	<i>Música de raiz tradicional portuguesa e europeia</i>

147 Informações retiradas das páginas Facebook dos grupos / artistas (acesso: 10 / 2014)

Ai; Fernando Meireles (Ars Musicae); Assobio; At-Tambur; Capagrilos; Diabo a Sete; Gaiteiros de Lisboa; Galandum Galundaina; Mu; Orblua; Realejo; Hugo Osga (Recanto, Banda às Riscas); Rui Veloso, Sérgio Godinho

Outras referências:

Célio Pires <<https://arquivodememoriasvr.wordpress.com/>> (23 Maio 2015)

Arde Fero<<http://ardefero.bandcamp.com/>> (24/05/2015)

The Joy of Nature <<http://thejoyofnature.bandcamp.com/track/terra-de-lava-e-de-mar>> (10/2014)

Gefac <http://www.gefac.pt/quem_somos.htm>

Entrevista dos *Bailia* na Praça da Alegria, RTP1 (1997) <<http://www.youtube.com/watch?v=aHzXmPBHNcY>>

Chuchurumel: conhecimento pessoal (eu integrei este projecto).

Sangre Cavallum: Entrevista realizada por internet (Bruno Sousa, Dezembro 2013).

	<i>(Continuação)</i>
Recanto	<i>Música de cariz tradicional</i>
Rui Veloso	<i>Rock / Blues</i>
Sérgio Godinho	<i>Folk / Música popular portuguesa / Música de intervenção</i>
Sangre Cavallum	<i>Neofolk / grupo musical identitário da Gallaecia Sul</i>
Sétima Legião	<i>Pop Rock Português</i>
Vai de Roda	<i>Cooperativa étnico-cultural</i>
Zingamocho	<i>Trad / Folk</i>

[Anexo 13.1]



Hugo Osga (Mu)

Fotografía retirada de página de *Facebook* de Hugo Osga

[Anexo 13.2]



Luis Peixoto ensina Tiago Moraes na Escola de Música Tradicional do Centro Cultural e Recreativo do Alto do Moinho, em Lisboa.
Fotografia: Página Facebook de Luís Peixoto

[Anexo 13.3]



Projeto Vai de Roda.
Com a sanfona: Manuel Tentúgal.
Fonte: <<http://anos80.no.sapo.pt/vaideroda.htm>>

[Anexo 14]

Notas sobre músicos

O Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra (GEFAC) é um coletivo onde, desde a sua criação, ainda como Grupo Universitário de Danças Regionais (GUDR) em 1966, e posteriormente como GEFAC a partir de 1970, desenvolveu trabalhos de levantamentos etnográficos em meios rurais:

“Em 1966, estudantes da Universidade de Coimbra fundaram o Grupo de Etnografia e Folclore da Academia de Coimbra com o propósito de recolher, analisar e interpretar as manifestações culturais, individuais e colectivas, das populações rurais nas suas diversas vertentes: cantares, música instrumental, danças, teatro, usos e costumes (retirado de sítio web oficial do GEFAC)¹⁴⁸.”

Desde o início da década de 1990, o organismo possui uma sanfona, construída por Fernando Meireles e durante algum tempo tocada pelo próprio nas performances do GEFAC (entr. Vera Felício, julho 2015). Sendo um organismo ligado à Academia de Coimbra, ao longo da sua atividade passaram diversas gerações de músicos e colaboradores, quase todos estudantes universitários. Foram-me referidos quatro músicos como tendo sido executantes da sanfona: Fernando Meireles, como já citado, José Miguel da Silva, Vasco Nogueira e Francisco Lopes (*Ibid.*). Eu própria integrei este organismo entre os anos 1996 e 1999. Tendo pertencido ao agrupamento coral e instrumental (tocando concertina) nesse período, nunca toquei sanfona na minha passagem pelo GEFAC.

Tendo integrado os projetos *Dazkarieh*, duo "Luís Peixoto & Fernando Barroso", "Sebastião Antunes & *Quadrilha*" e "*Dancing Strings*", Luís Peixoto toca e lecciona sanfona na Escola de Música Tradicional do Centro Cultural e Recreativo do Alto do Moinho, em Lisboa (entr. Luís Peixoto, Janeiro 2014). À data da entrevista, tinha apenas um aluno de sanfona: Tiago Morais, um dos fundadores da escola de música, executante de gaita de fole. A primeira sanfona de Luís Peixoto pertenceu a Eduardo Monteiro e posteriormente passou para as mãos de Nuno Barros, antes de ser comprada por Peixoto, que depois a vendeu a Mike Conceição, um músico de Cantanhede que é “músico do circuito das feiras medievais” (*Ibid.*). Todos os músicos citados estão identificados na tabela do anexo 12.

Hugo Osga (n. 1975) é um músico que reside no Porto. Adquiriu uma sanfona que toca actualmente no âmbito de projetos musicais como *Recanto*, *Mu*, *Karrossel*, *Albaluna* e *Trabucos*, sendo que no primeiro a sanfona tem maior predominância [Anexo 8]. Em entrevista, manifestou-me a dificuldade que sentiu, sendo esquerdino, em encontrar um *luthier* que lhe fizesse um instrumento invertido em relação aos

148 <<http://www.gefac.pt/jornadas/index.htm>> (julho 2015)

modelos convencionais¹⁴⁹, portanto de forma a ser a mão esquerda a manipular a manivela:

Houve um dia em que decidi aprender a tocar a Sanfona e meti-me na aventura de comprar uma. O processo foi difícil, pois sou “mão esquerda”, e encontrar um construtor que me construísse um instrumento com estas características não foi tarefa fácil, mas o Sr. Helmut Gotschy na Alemanha aceitou o desafio. E assim, passados dois anos desde a data de encomenda, recebi a minha primeira Sanfona! É uma Sanfona de estudo com 6 cordas: 2 cantantes, 2 moscas e 2 cordas bordão com afinação em Dó / Sol (entr. Hugo Osga, Junho 2015).

O músico, que já se dedicava a outros instrumentos musicais, conta como “descobriu” a Sanfona:

A minha descoberta da Sanfona foi há muitos anos atrás, a ouvir grupos como os *Vai de Roda*, *Gaiteiros de Lisboa*, *At Tambur*, *Bailia*, *Blowzabella*, *Red Dog Green Dog* entre muitos outros, mas foi mesmo no Festival *Andanças* e em Gennetines (França) que o meu interesse por este instrumento se desenvolveu. Já tocava a Gaita de Foles assim como outros instrumentos de raiz tradicional, mas destaco um em particular, que se chama *Bul Bul Tarang*, tem origem na Índia, e que é muito resumidamente uma guitarra com teclas (*Ibid.*).

Os projetos *Joy of Nature* e *Sangre Cavallum* também incluem sanfona em alguns dos seus temas. Refira-se que no primeiro projeto, a introdução de sanfona no tema *Terra de Lava e de Mar*, do álbum *The Empty Circle, Part II: Rastos de Sangue e Fragmentos da Tradição* (2009), é da responsabilidade de Bruno Sousa, do projeto *Sangre Cavallum*, a pedido de Luís Couto, músico no *Joy of Nature*.

Em fase de aprendizagem, tive conhecimento, para além de Tiago Morais, citado atrás, de Miguel de Matos e Emanuel (Cornalusa)¹⁵⁰. Eduardo Monteiro integrou, com a sanfona, projetos como *Popularis* ou eventos de animação medieval.

É interessante notar que dentro da “comunidade” de pessoas que se interessam pela Sanfona, existe uma certa proximidade entre elas, na medida em que os músicos têm conhecimento uns dos outros e inclusive os instrumentos podem transitar da posse de uns para outros. No entanto, é possível identificar segmentos diferentes dentro desta “comunidade”, consoante, aparentemente, as diversas tipologias musicais em que cada grupo ou músico se posiciona. Por exemplo, a partir de um músico que entrevistei (Bruno Sousa, do *Sangre Cavallum*), acabei por chegar ao conhecimento de mais dois projetos que incluem sanfona, apesar de não ter encontrado nenhuma referência nesse sentido através de pesquisa na internet¹⁵¹: *Joy of Nature*¹⁵² e *Arde Fero*. Este último é formado por um só músico “multi-instrumentista”: Costa Barbosa, que descreve

149 Segundo o Dicionário Oxford de Música (1994), na sanfona “a mão esquerda do exectante actua sobre o teclado, enquanto a direita move a manivela”.

150 Informações através de contatos via *facebook*. Relativamente a Emanuel, as informações foram dadas por Luís Wood, também músico do grupo *Cornalusa*, em Novembro de 2013. Relativamente a Miguel de Matos, contatei-o diretamente via mensagem de *Facebook*, em Novembro de 2013.

151 Identifiquei a sanfona pela audição de músicas disponibilizadas *online*, e posteriormente questionando diretamente os músicos, mas não existe referência escrita ao instrumento.

152 No *Joy of Nature*, é Bruno Sousa, mentor e músico do *Sangre Cavallum*, que toca sanfona no tema *Terra de Lava e de Mar*.

da seguinte maneira o seu projeto musical:

Arde Fero é um projecto minhoto a olhar para o Norte e para aquela que outrora foi a Callaecia, onde a actual região portuguesa do Minho estava incluída. De parte paterna tenho uma costela de Vigo, a ligação com o além-Minho acabou por nunca ter cessado e tenho ainda família a viver nessa cidade. [...] O cariz da música é de inspiração tradicional, bebendo porém de tempos mais remotos. Considero porém que é musica contemporânea, baseada em tradições milenares que de uma forma ou de outra ainda continuam vivas. O som de *Arde Fero* é rude, agreste e bélico, muito pouco familiar a quem está habituado ao "folk" mais convencional (entr. Costa Barbosa, junho 2015).

Costa Barbosa conta como surgiu o seu interesse pela sanfona:

Penso que terá sido no Verão de 2001 no festival interceltico de Sendim, que uma banda espanhola se apresentou em palco com uma sanfona. O meu estado "festivo" de então, próprio da juventude, não guardou o nome da banda nas recordações, apenas o som hipnotizante de uma sanfona e a certeza que algo não estaria completo em mim se um dia não tocasse um instrumento assim (*Ibid.*).

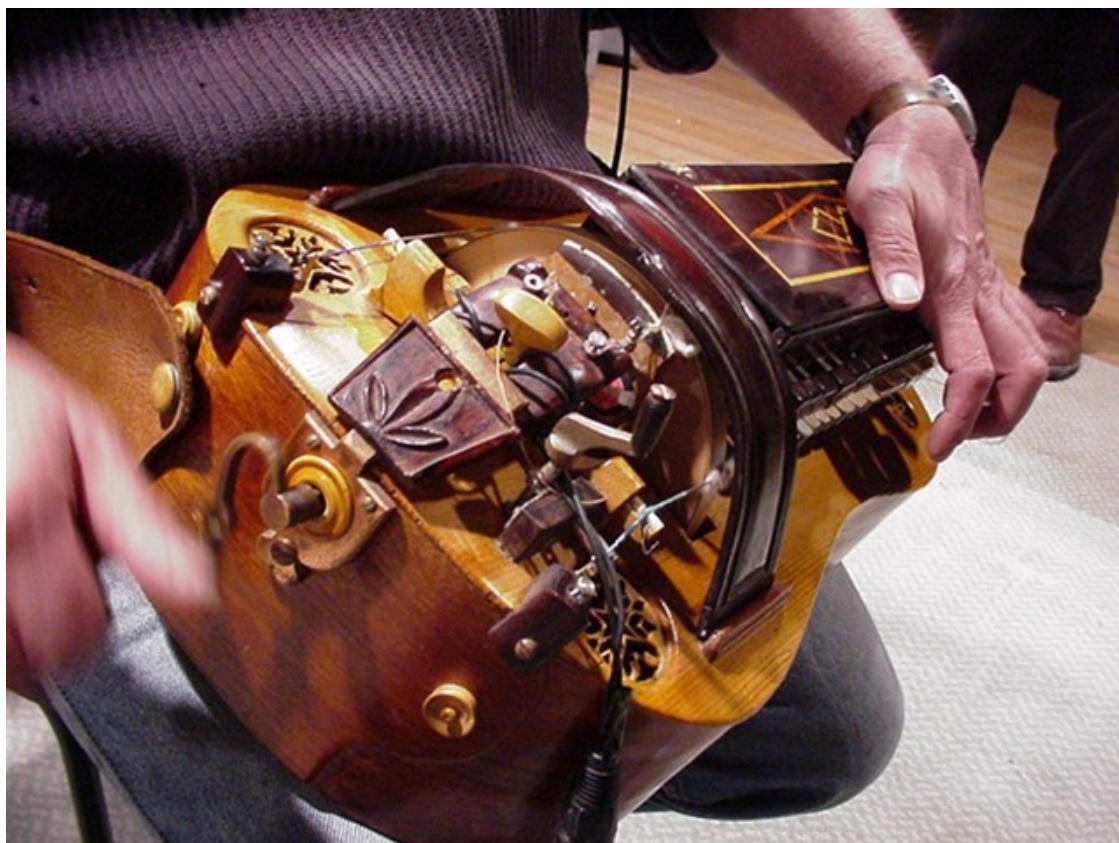
Este músico encomendou a sua primeira sanfona a um artesão de Lugo, que faleceu antes de iniciar a sua construção. Comprou, então, em 2009, o seu primeiro instrumento a um artesão Inglês. “Como já tocava gaita de foles, facilmente comecei a tocar” (*Ibid.*). Em 2012 decidiu encomendar uma outra sanfona, “mais típica do nordeste Ibérico” (*Ibid.*), a um artesão de Vigo, tendo vendido a sua primeira aquisição.

Barbosa refere que a sanfona, no âmbito do *Arde Fero*, está presente mas não é “o instrumento base ou proeminente” (*Ibid.*). Costa Barbosa encontra-se a trabalhar num projeto que “é uma clara alusão à roda da sanfona, que é o instrumento base e praticamente omnipresente do projecto” (*Ibid.*). O músico do *Arde Fero* posiciona-se num segmento diferente do “folk mais convencional” (*Ibid.*). Também como ele, Bruno Sousa, do projecto *Sangre Cavallum* não se considera um “instrumentista convencional” :

Pois podemos falar sobre a sanfona embora não conte encontrar um instrumentista 'convencional'. Sou sobretudo um apaixonado por sons, instrumentos, cultura tradicional e pelas pessoas por trás dos instrumentos. Corri muita légua, aprendi muito sobre a organologia e história do instrumento mas o meu interesse em o usar é muito simbólico, gosto de sons que sirvam um certo propósito” (entr. Bruno Sousa, Dezembro 2013).

[Anexo 15]

Sanfona (Carlos Guerreiro)



Primeira sanfona construída por Carlos Guerreiro em 1980, tendo passado por várias remodelações até à atualidade.

[Anexo 16]

Carlos Guerreiro com *Diabo a Sete*

Ação de Protesto "Cultura é Resistência" (Lisboa, outubro 2012)



Festival *Músicas do Mundo* (Sines, julho 2012)

[Anexo 17]

Sanfonão (Carlos Guerreiro)



Sanfonão (contrabaixo em “versão sanfona”) construído no âmbito de um curso de construção de instrumentos musicais orientado por Carlos Guerreiro no Centro de Artes de Sines em 2014.

[Anexo 18]

Feltragem da lã durante o *workshop* orientado por Rosa Pomar



Fotografia: Agostinho Sanches. Junho 2015

[Anexo 19]

Tosquia “à moda antiga” com “enramados” por António das Seixas (tosquiador).



Fotografia: Agostinho Sanches. Junho 2015

[Anexo 20]

Demonstração de cães de pastoreio. Parceria com a Quinta Equestre da Sardoeira.



Fotografia: Agostinho Sanches. Junho 2015

[Anexo 21]

Programa da Festa da Lã



inscrições

962 363 691 / atrasdosbarrocos@gmail.com

workshop de lã com rosa pomar
concerto agro-pastoril com carlos guerreiro e julieta silva
passeio com o biólogo pedro damasceno
workshop de cosméticos naturais com laure
workshop de cães de pastoreio - quinta equestre da sardoeira
apresentação de "peregrinações" de barbara spielmann
gastronomia com laure e sylvain

festa da lã

20 e 21 Junho de 2015
www.atrasdosbarrocos.com

[Anexo 22]

Concerto “Música no Palheiro”. Festa da Lã (20 de Junho de 2015).



Eu e Carlos Guerreiro. Fotografia: Agostinho Sanches. Junho 2015

[Anexo 22 - Continuação]



Fotografia: Agostinho Sanches. Junho 2015

RIA – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro

<http://ria.ua.pt>

Os anexos digitais (áudio/vídeo) estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Para consultar o CD-ROM deve dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca da UA.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro